

الأنساق السردية المُخاتلة

عبدالرزاق المصباحي



مؤسسة الخيال الحديث
للطباعة والنشر
بيروت - لبنان



الأنساق

السردية المخاتلة

عبدالرزاق المصباحي

الأنساق السردية المخاتلة

شعرية السرد، تذكوت الكتابة، مركزية الهامش

شبكة كتب الشيعة

مؤسسة إحياء التراث
للطباعة والنشر والتوزيع

بيروت - لبنان





مؤسسة الرحاب الحديثة
للطباعة والنشر والتوزيع

الكتاب: الأنساق السردية المخاتلة
الموضوع: دراسات أدبية
تأليف: عبد الرزاق المصباحي

ISBN 978-9953-594-68-2

الطبعة الأولى: 2017 - جميع الحقوق محفوظة ©

تصميم الغلاف:
القسم الفني في مؤسسة الرحاب الحديثة
تصميم وإخراج داخلي: حسين طه
hussein.taha@live.com

يُمنع نقل أو نسخ أو اقتباس هذا الكتاب أو أي جزء منه بأية
وسيلة طباعية أو إلكترونية إلا بإذن خطي من المؤلف والناشر.

هاتف: 00961 3 359788 تلفاكس: 00961 7 241032

ص. ب. 11/3847 - بيروت - لبنان

alrihabpub@terra.net.lb

ahmad.fawaz@live.com

الإهداء

إلى الوالدين الرائعين دائماً

وإلى هند وجاد

فرحتي الأبهي

إطار حوار

1- الخطية / المخاتلة

لطالما كان السرد، ارتباطاً بمسعى البوح التفصيلي ونقل الأحداث سواء كانت حقيقية أم متخيلة، منقاداً للخطية التي تسمه، في الأغلب، وخاضعاً لتراتبية زمنية ومنطقية. وهو، أي السرد، مهما تحوّل من الخطية المباشرة إلى الاسترجاع أو التقطع أو الدائرية؛ فإنه لا يربك تلك الخطية التي تبقى آثارها ظاهرة في مسار الأحداث والذوات، بحيث إن القارئ العادي غير المتخصص يظل قادراً، بيسر أو عنت، على إعادة بناء الأحداث والقبض على مسارها الأصلي، ومن ثم لا يحدث ذلك إرباكاً في عملية التلقي؛ لأن الإمكانيات المتاحة أمام السارد تبقى محدودة ومألوفة في هذا الضرب من السرد الذي يطلق عليه "سرداً كلاسيكياً". لكنه، أي السرد، حينما صار على ثخوم الشعر، وامتزجا في كيمياء عجيبه، مهدمين الجدار المانع بينهما الذي رسمته وحمته نظرية الأجناس الأدبية، فإن خطيته التي كانت إحدى ركائزه الكبرى تقوضت لتدخل القصة والرواية والسيرة بما هي أنواع سردية حديثة مرحلة اللا بناء واللا صفاء، ومن ثم صار من المتعذر أن نتحدث عن الصفاء الإجناسي، إذ وقع ذلك التداخل المربك في بنياتها بما يتجاوز الشكل البسيط الذي كان عليه، والذي كان يحفظ للشعر، مثلاً، استقلالية نسبية حتى وإن ضُمّن في رواية أو قصة...

في هذا السياق تحدث المُخاتلة، ومؤداها أن المتلقي لم يعد في ذلك الأمان الذي وفرته له الخطية السردية؛ إذ يجد نفسه أمام نصوص

هجينه غير صافية إجناسيا. ونحن حين نتحدث عن المخاتلة السردية، فإننا نقدمها، هنا، بمعنيين: مخاتلة في البنيات ومخاتلة في الشيمات، ونعني بالأولى استدماج النويات الإستيتيقية المائزة لأجناس غير سردية في الرواية والقصة أو السيرة، كالتداخل بين السردى والشعري (شعرية السرد)، أو بين السيري والروائي، أو بين السردى والنقدي الأكاديمي أو الميتا- سرد...، أما الثانية فتتحدد في التباس مفهوم الذات في المنجز السردى التجريبي، وتحولات الهوامش إلى مراكز حيث يبر السرد على حكايات المهمشين في محاولتهم الانفلات من ربقة المركز الذى يتحكم في حياتهم ومصائرهم.

2- الانفتاح/ اقتناص الفراغ

إن الحديث عن الانفتاح يقتضى وجود حالة سابقة عليها، تحد ضرورة في (الانغلاق). أي انغلاق كُتاب نوع سردى ما على أطر مرسومة ندعوها بنيات خطاب هذا النوع السردى (قواعد جنس القصة مثلا). أما الانفتاح فيفيد محاولة هدم هذه الأطر وتلك البنيات بما يجعل من النصوص المكتوبة واقعة في التخوم الحادة لنظرية الجنس الأدبي وساخرة منها في الوقت نفسه، عبر كتابة نصوص هجينة وغير صافية تأتلف في بنيتها نويات من أجناس أخرى كالشعر مثلا. ولعلنا يمكن أن نفهم أيضاً أن الانفتاح، في هذا السياق، يعنى الهدم والتفكيك والثورة على الجاهز والراسخ والمغلق. ولعله ولهذا السبب نجد كثيرا من كتاب القصة القصيرة، مثلا، قد ارتادوا غمار التجريب، فكتبوا النصوص القصصية التجريبية، والقصص القصيرة جدا، والشذرة، بما هي أنواع سردية مجسدة للانفتاح. إلا

أن ظهور هذه الأنواع السردية قد أغرى عددا من مقتنصي الفراغ الذي يتركه أي تحول أو تجديد مستغلين تراخي النقد أو ضبابية القواعد ليكتبوا نصوصا وجملا متراسة ويجنسوها بالقصص القصيرة جدا أو الشذرة وينشروها في الناس عبر وسائط التواصل الاجتماعية. وتشيع بفعل سرعة الوصول وبسبب سحر (اللايك) الذي يمنح بسخاء لصاحب (النص).

إن الفوضى التي عرفت بها بداية ظهور هذه الأنواع السردية هي التي أفضت إلى تسونامي النصوص القصيرة جدا في السنوات الأخيرة. وبالرغم من أن هذا التسونامي قد منحنا النصوص العميقة والأسماء الجديدة الواعدة، ومنها من صار لها مخلصا. فإن كثيرا من التجارب قد عابها غياب الوعي بطبيعة الجنس الأدبي الذي يكتب في إطاره، والاستسهال الناجم عن اعتقاد بسهولة الكتابة فيه. فصار من المألوف أن نقرأ جملا متراسة تفتقد للتكثيف والقفلات المفاجئة والمدهشة تجوب صفحات التواصل الاجتماعي والصفحات الثقافية للجرائد والمجلات، وحتى في أضمومات.

والأمر نفسه ينسحب على الرواية التي يمكن اعتبارها ديوان العرب الجديد الذي أغرى الكتاب على اختلاف الأجناس التي يكتبون فيها، فحج إليها الشعراء وكتاب القصة بخبراتهم وتاريخهم، بل حتى النقاد والباحثون، وبالرغم من أن الرحلة إلى إمبراطورية الرواية لم تكن، دائما، سالكة وناجحة، إلا أن الكيمياء المنفرزة عن الشعر والسرد، بخاصة، في الرواية المعاصرة جعلتها في بعض التجارب المشرقة نصا مفتوحا على الإدهاش الجمالي الممتد، الذي تصاحبه رؤى ثقافية ووجودية للعالم. وبالرغم من أن الرواية أيضاً، كالقصة، لم تسلم من مقتنصي الجوائز

الكبرى التي أطلقت حول الرواية، ومنها الجائزة العالمية للرواية العربية المعروفة اختصاراً بجائزة البوكر العربية، جائزة كتارا، جائزة الطيب صالح، وجائزة نجيب محفوظ... وغيرها من الجوائز الكبرى والوطنية والمحلية؛ فإنها مع ذلك منحتنا أصواتاً روائية شفيفة نالت ما تستحق من الضوء الإعلامي الذي كان في ما مضى قاصراً على المكرسين والمُجَرَّبِينَ من الروائيين. وبالتالي، فإن هذه الجوائز قد أسهمت في تقويض سطوة بعض المراكز الثقافية والإبداعية. وصارت معها بعض الهوامش مراكز، مثلما هي ثيمات عدد من الروايات الجديدة التي تنتصر للهامش والمقصي والمنسوخ.

3- شعرية الانفتاح / الالتباس

يمكن أن نفهم من علاقة المركب الإضافي (شعرية الانفتاح)، أنه، أي الانفتاح، يتحقق عبر انتحاء سمت الشعر واستجلاب بنياته الجمالية والفنية من تكثيف وبلاغة وحذف وإيقاع إلى فضاء السرد. وهي بنيات جمالية تحضر في كثير من النصوص القصصية والروائية والرحلية المشرقة التي تفتح أفقنا على الإدهاش وعلى المرايا اللانهائية لدلالاتها. وهناك إمكانية لفهم أوسع يجعل من الانفتاح مؤطراً ضمن السؤال الإجناسي، فتزيفتان تدوروف وإيسوالد ديكرود يؤكدان أن (مسألة الأجناس من أقدم مسائل الشعرية، ومن العصر القديم إلى أيامنا لم ينقطع الجدل حول تعريف الأجناس وعددها وعلاقاتها فيما بينها)¹. والشعرية، كما هو

1 إيف ستالوني. الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة. بيروت-لبنان، ط1، مايو، 2014.

معروف، بنيات الخطاب الكبرى المحددة لجنس بعينه. وفي الفهمين كليهما فإن الأنواع السردية الحديثة من قصة ورواية ونصوص رحلية، قد انفتحت على جنس الشعر وامتحت منه كثيرا من سماته. ولعله من الظاهر أن كثيرا من التجارب اللامعة في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا بخاصة، كتبها مبدعون وفدوا من الشعر المهيب أو عرفوا بعلاقتهم القرائية الثرة به. وإن كان الانفتاح على الشعر قد أفاد الإنتاجات القصصية، فإنه مع ذلك خلق التباسا شديدا على مستوى التجنيس إذ يحدث أن يقرأ كاتب نصوصا على أنها قصص أو على أنها قصائد نثر أيضاً، إذ يكفي أن يغير من طريقة الإلقاء حتى يتحقق الالتباس كلية. أما بعض الإنتاجات الروائية فلكانها صارت ملحمة شعرية من زمن نصي طويل. وإن كان التجنيس توقعاً في جوهره، فإن خرق هذا التوقع قد يؤدي إلى الإدهاش والإبهار الناجم عن الغموض، بقدر ما قد يخلق أيضاً تشويشا في التلقي في حال الالتباس.

4- متن الكتاب

إن القراءات التي نقترحها، في هذا الكتاب، تحاول أن تضع اليد على بعض تجليات المخاتلة في الأنساق السردية الحديثة. في القصة عبر رصد حركية الإيقاع في مجموعة (عزف منفرد على إيقاع البتر) لعبد الحميد الغرباوي، أو مظاهر التجريب والغموض في إضمامة (اعتقال الغابة في زجاجة) لأنيس الرافعي، أو أشكال سردنة الذات والفضاء في مجموعة (سيمفونية النوارس) لمحمد معتصم، أو الصراع بين أطروحة السارد وأطروحة القارئ وشيوع نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر في مجموعة

(سركات صغيرة) للروائي والقاص الكويتي طالب الرفاعي، أو الوقوف على مفارقات هذا العالم الغريب في إضمامة (ليالي على الرصيف) للقاص والشاذر السعودي محمد آل فاضل.

وفي الرواية حاولت الدراسات تقديم قراءة جديدة في رواية (كان وأخواتها) للباحث والروائي المغربي عبدالقادر الشاوي، تتغيا الخروج بها من القراءة الأيديولوجية التي جعلتها، فقط، رواية مؤسسة لأدب السجون في المغرب، دون أن تقارب تجريبيتها الطليعية في زمن أيديولوجي على الآخر. واستغوار حضور الذات وأشكال التداخل النصي في رواية (سوق النساء) لجمال بوطيب، فضلا عن أشكال الالتباس في رواية (امرأة النسيان) لمحمد برادة، وبناء التخيل المركب من حبات سابقة وحكايات أمازيغية في رواية (نوميديا) للروائي طارق بكار. بالإضافة إلى مستويات حضور الهامش في روايات (زاوية العميان) لحسن رياض، (نيران شقيقة) لحسن الرموتي، (إصرار) لبوشعيب الساوري. إضافة إلى محاولة الكشف عن البعد التمثيلي للواقع في روايات معاصرة، كإشكال الفحولة الاجتماعية والهوية وإعادة قراءة التاريخ وتجديد الأنساق السردية ومنافحة سلطة المؤسسة في روايات: (المهلمات) لفاتحة مرشيد، (ساق البامبو) لسعود السنعوسي، (تغريبة العبد المشهور بولد الحمريّة) لعبدالرحيم الحبيبي، و(القوس والفراشة) لمحمد الأشعري، (في الهنا) لطالب الرفاعي، و(دوائر الساحل) لمحمد غرناط. وتنتهي المقاربات برصد التداخل بين التخيلي والمرجعي، وبين السرد والشعري في محكيّ السفر في نصين رحلين هما: (كتاب الأيام) لشعيب حليفي و(عين وجناح) للشاعر والرحالة العماني محمد الحارثي.

لقد كُتبت هذه القراءات في مراحل زمنية متفرقة تصل إلى سنوات أحيانا ونشر بعضها في مجلات وملاحق ثقافية عربية مختلفة. ولم يكن في نيتي أن أجمعها في كتاب واحد، إلا حين تبين لي أنها تؤدي غايتين اثنتين: الأولى محاولة استغوار الأنساق السردية المخاتلة في الأعمال السردية المقاربة، والثانية أن هذه القراءات تجمع بين الكتابة عن أعمال حظيت وأصحابها باهتمام إعلامي لافت، وأخرى لكتاب شباب وكهول لم تنل أعمالهم هذا الحظ بالرغم مما قد تكتنزه من عمق وتجديد فنيين. وهذه القراءات إذ تأمل أن تتوفق في هذا المسعى فلا بد من التأكيد أنها، أيضاً، تملأ جانباً روحياً لدى كاتبها لكونها توثيقاً لعلاقة حميمة جمعتني بهذه النصوص التي سكنت، ولا تزال، النفس والروح معاً. قراءة مائعة.

القسم الأول

تجديد البنيات والوعي في

القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً

بنية العالم الهشة في (عزف منفرد على إيقاع البتر)¹

إن الهشاشة ملمح ضاغط في أضمومة (عزف منفرد على إيقاع البتر) للقاص عبدالحميد الغرباوي، والصادرة عن دار الوطن للطباعة والنشر، هشاشة الروح المنسحقة بسبب قبح العالم وسطوته، وهشاشة النصوص ذاتها التي تنفرز عن بنية هجينة تستدمج بنيات إستراتيجية أخرى تغني عالمها وتنافح عن تعددية البؤرة الجمالية، ويستدعي ذلك أن يكون إيقاع الأشياء حرا يند عن السيمتريّة النمطية؛ لأن روحه (أي الإيقاع) تنبض، في النصوص، على سلم موسيقي خاص، مما يحدث إرباكا هادرا في حركية الأشياء وسكناتها، وإرباكا في الزمن الذي يصير أكثر مرونة ليستوعب استرجاعات الذاكرة واستشرافاتها، هذا، يقينا، ما تستضمّره علامات العنوان (عزف منفرد/ إيقاع البتر) حيث الذات تبحث عن فرادتها وفردانيّتها، حين تنأى عن سلطة المايسترو ورتابة الأوركسترا ونظامها القاهر/ القاتل، محدثة، هكذا، هذا البتر الضروري في إيقاع الأشياء، بوصفه معادلا موضوعيا لمركزية النظام الاجتماعي وقوانينه القهرية، ومنه فإن الذات السردية، تقديسا لثورتها الناعمة على هذه السلطة، تتقعر نحو الداخل لتستبطن ماهيتها/ إيقاعها المخصوص.

هشاشة بنية الخطاب

تتساق هشاشة الروح، إذن، مع هشاشة نصوص الأضمومة التي فضل عبدالحميد الغرباوي أن يجنّسها بالعبارة المفتوحة (نصوص) بدل تسمية

1 عبدالحميد، الغرباوي. عزف منفرد على إيقاع البتر، دار الوطن للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2012.

قصص أو مجموعة قصصية ليس، بالتأكيد، تهرباً من بنيات الخطاب القصصي التي خبرها منذ أضمومته القصصية البكر (عن تلك الليلة أحكي) الصادرة سنة 1988؛ وإنما تجسيدا للوعي بخصوصية نصوص هذه المجموعة التي تخترق تلك البنيات بما يخلق إيقاعاً جديداً يمتح صخبه الهادر من الجاز وهدوءه الساحر من الكونشرتو. وينجم عن ذلك هارمونية مختلفة تخضع بموجبها النصوص لتوزيع شبيه بقصائد الشعر حيث أنفاس مستقطعة من عبارات وكلمات وتراكيب قائمة على التكرار والتوازي، وقد جاء في نص (Jazz) (الأصوات) تلك التي تضرب في كل الاتجاهات/ تلك التي، / كرياح تهب في عشوائية وفوضى فائقة اللامبالاة/ تلك الأصوات../ النشاز / المدمرة/ المتلفة للأعصاب.. معها، / خيارنا الوحيد/ كان/ أن نتجاهلها../ نحن الثلاثة../ص7، وإن بنية التكرار فهي أهم ملمح إيقاعي استثمرته نصوص الأضمومة، ويتناغم مع الاشتغال على محور التركيب، حيث التقديم والتأخير جزء من هذه البنية الإيقاعية (في الخارج، / مطر وبرد/ برد ومطر يتساقط في إيقاع رتيب، ../ في إيقاع رتيب يتساقط، / وفي زاوية معتمة، / وقفت الصغيرة، / الأنيقة الصغيرة، / كأم رؤوم) ص16. هذا الانتظام الإيقاعي المؤسس على التكرار وخرق البنية التركيبية المحايدة يعطينا نصاً هجيناً يأتلف في بنيته السرد والشعر والموسيقى والتشكيل.

تظهر آثار النسق الشعري في بنية النصوص وثيماتها كما في العناوين الداخلية، بالتركيز على مكون الإيقاع بوصفه جوهرها راسخاً في الشعر كما هو الأمر في عناوين (درس القلب على إيقاع جديد، روحان على سلم موسيقي، عزف منفرد على إيقاع البتر) أو باتخاذ (أي الشعر والشاعر أيضاً) ثيمة مواربة كما في نص (يانيس) الذي يرسم بورتريها للشاعر اليوناني يانيس ريتسوس (1909-1990)، ذي التأثير الواضح في نصوص المجموعة، فعبداً الحميد الغرباوي يستلهم، هنا، الكتابة الشذرية التي ميزت أعماله الشعرية الشهيرة من قبيل (إيروتিকা) و(سوناتا في ضوء القمر)، والتي لا تخلو من فسحة السرد وامتداده.

إنَّ صدفةً مفاجئةً كانت بمثابة مِنَّةٍ سماوية باذخة ستجمع الذات الساردة بيانيس ريتسوس في أحد الأزقة اليونانية، قريباً من (منعرج ضيق / زقاق معتم / صامت، / خال وبارد / أرضه مغطاة بحجر أصم / أملس، ندي / زقاق تسرح فيه الرطوبة، / بقسوة ظاهرة) ص 99. وإنها علامات على هشاشة الأشياء ورخاوتها بوصفها نتيجة حتمية لحياة ضارية أتعبت روح الشاعر، لكنها لم تنهك ملامحه (كان شاهقا / الشَّعْر قصير / أشقر، / إلى حد ما أشقر / الأنف أشم / الجبهة عريضة صقيلة، ... العينان براقتان / كما لو كانتا نجمتين مضيئتين في ليل سديمي / كما لو كانتا / تدمنان السفر، / عبر الأزمنة، الحكايات، / عبر الأحلام... عيناه..) ص 100-101، ملامح خليقة بمحارب لم تنل منه سنون السجن الطويلة التي كابدها عقاباً له على مواقفه النضالية الشجاعة ضد الحكم الأتوقراطي في بلاد هي مهد الفلسفة والحكمة والديمقراطية، ولم تنل منه ملازمة المصححات التي دخلها أكثر من مرة تارة بسبب مرض السل القاتل وتارة أخرى نتيجة التعذيب السادي الذي لاقاه في حبسه، إن ريتسوس يظل شامخاً، كما يخبرنا السارد، مطوّحاً، هكذا، بعِلَّةِ قوانين الحياة وإشراطاتها وحتميتها عبر رحابة الشعر الذي كان رفيقه المخلص وصديقه الإنساني الرفيع في مرحلة مرضه ثم سجنه؛ ولأن الشعر يأتي بأصدقاء مخلصين فقد كان صديقه الشاعر الفرنسي السريالي لويس أراغون يحشد المثقفين والساسة كلما سجن ليخرجه إلى فسحة الحرية وفسحة الشعر. لذلك ظل الشاعر بكامل أبهته وشموخه (كان شاهقا... / قد أكون متوهماً في ذلك، ... / لكن، / وقياساً إلى ما سمعت وقرأت له... / بدا لي شاهقا... / يحول دون رؤيتي لما خلفه من جدران وأبواب ونوافذ..) ص 101. نكاية في الزمن يعلن الشاعر وجوده، امتداده، ورسوخه في الحياة كلما احتفظت نصوصه بألقها الذي يجعل الغياب الجسدي تنويعاً آخر للحضور الشاهق. هذه حال يانيس ريتسوس غير المعني باسمه بالقياس إلى روح شعره (هذا الاسم ليس غريباً علي.. / يانيس... يانيس.. / لكني لا أذكر أنني كنت أحمله في يوم من الأيام.. / لعليّ كنت أحمله ونسيت.. / نسيتَه تماماً) ص 104. يانيس

ريتسوس الطفل أبداً والمتفائل دائماً يشمخ بالفقدان، يقول رداً على السارد في حوارهما (خرجت حيا من الأمراض../ من جلسات التعذيب../ خرجت من أغوار الموت../) ص106. هذا "البعيد"، إن شئنا اختيار عنوان مختاراته الشعرية التي ترجمها الشاعر رفعت سلام، هو قرين الأبدية أو بعضها منذ أن اتخذ البناء بالكلمات حرفته السامية.

إن نصوص يانيس ريتسوس هي، في جوهرها، سيرته الشعرية التي تخلد معاناته وحياته ورؤيته للأشياء، وهو أمر تسرب إلى نصوص (عزف منفرد على إيقاع البتر) التي تلامس أيضاً جوانب من حياة كاتبها في علاقته بالإنسان والأفضية والتاريخ والواقع في تواشج مع نهج ريتسوس الشعري، إذ كلاهما سعى إلى تشييد كونه الخاص عبر تشكيل حيوات وهندسة لوحات تحفل بكثير من الغموض، وعبدالحميد الغرباوي فنان تشكيلي أيضاً، لذلك كان حضور هذه البنية الإستراتيجية أمراً لازماً في إيقاع النصوص، وفي نص (رفيف العيون) تلتقط عين الرسام مائدة مستديرة الشكل، وذات طابع نفعي مألوف، لكنها لن تحتفظ بوظيفتها ولا بشكلها في ورشته، إذ تفقد هندستها وتزياً، في المقابل، بخطوط متنوعة ومختلفة الأحجام والألوان والأشكال تتفتق منها غرف مؤثثة تصلح لأشياء كثيرة وحديقة صغيرة وارفة الظلال، ثم تضج الحياة بحركة أسرة صغيرة مكونة من أب وامرأة حامل وطفلين هما بنت وولد، يفسح الأب لعائلته الصغيرة المجال لدخول البيت، فيصيح الرسام في الرجل، دون أن يعيره اهتماماً ثم (خيل إليه أنه يلتفت ويبستم له../ هي ذات اللحظة الأولى، / خيل إليه، أنه هو/ هو نفسه، / يغمز وجهه الآخر كما لو كان في مرآة، / مغلقاً خلفه الباب...) ص46. تلك كانت حياة الرسام التي تمناها وتجسدت في هذه اللوحة الفاتنة التي سندها مائدة منخورة ومكسورة الجوانب، ليصير الباب بوساطة يديه وبتحريض فاضح من العين فسحة أخرى من الحلم وحياتاً ثانية للذات تقوِّض رتابة الزمن.

ثمة آمال مؤجلة وحيوات أخرى بعيدة، لا بد من حفز الذاكرة لاسترجاعها، وإن المرايا التي تكسو جدران المقهى التي يجلس فيها السارد رفقة صديقه كما في نص (نافذة على حافة وجهين) لهي مصدر هذا الحفز، وهي مرايا متعددة تسعف في رؤية بصرية شاملة لرواد المقهى، لكنها أيضاً تجعل عين السارد مشدودة إلى صورتين يخرجهما صاحبه من جيبه، ليتوغلا معاً في ذكريات قصة تنفتح، على إثرها، نوافذ على الداخل حيث إشراقة الشمس الأبدية و(الهواء البارد/ الدافئ/ الهواء الطلق/ العكر) ص82، وحيث (الضحكات/ الصرخات/ النداءات) ص82. إنها جميعاً معادلات رمزية لهشاشة الروح واضطرابها الناجم عن تصدع القيم النبيلة وفقدان الواقع صفاءه اللازم، بمعنى آخر اضطراب إيقاع الحياة وانتظامها الذي يعبر عنه أيضاً نص (jazz) مفتتح أضمومة عبدالحميد الغرباوي، وفيه تتقعر مرآة الذاكرة وتتجه نحو الأعماق حتى تُوجد نقطة تلاقٍ يتقاطع فيها نزف الروح والإيقاعات المنبعثة من البامبولاس والسكسفون والترومبيت، تلك الآلات السحرية في فن الجاز التي تتواءم مع الرقصات المجنونة والأصوات المبحوحة وتعبّر بالسارد ورفاقه إلى عوالم سحرية أخرى ينتفي فيها الإحساس بالزمن الحاضر وتقود، مثلاً، إلى (نيو أورليانز) مهد هذا الفن الأفرو-أمريكي الذي يؤرخ لحال العبودية التي عاشها الأفارقة السود، قبل أن ينجحوا في الفكك من ربقة هذا الاستعباد عن طريق نضال رمزي كما فعلت السيدة السوداء روزا باركس حين رفضت ترك مكانها في الحافلة لأحد المتعصبين البيض، والذي صار نضالاً ميدانياً قاده الزعيم الزنجي الأشهر مارتن لوثر كينج صاحب الأيقونية الخطابية (عندي حلم)، الجاز يأخذ الرفاق الثلاثة إلى هذا التاريخ الأسطوري ويوقظ فيهم الإحساس بإنسانيتهم وطفولتهم المفقدة، مثلما تتلف أصواته أعصابهم بنشازها الرائع.

وإذن فالبنية الهشة لنصوص الأضمومة أفضت إلى نص هجين يضمن نويات إستراتيجية مختلفة يجمعها ناظم الإيقاع الذي يرتفع نبضه إلى درجة الصخب كما في فن الجاز، أو مركزية الآلة الواحدة المنتظمة والهادئة كما في

الكونشرتو، تماماً كما هي حال النفس في علاقتها بالحياة، التي يتجاذبها النظام والفوضى باعتبارهما نتاج الصراع القائم بين نضال الأفراد الذين يحلمون بحياة أفضل يسودها نظام عادل وبين قهرية القوانين وإكراهات الزمن، وإذا كان المشاهير من قبيل يانيس ريتسوس ومارتن لوثر كينج قد استطاعوا أن يحدثوا أثراً كبيراً غير كثيراً من معالم مجتمعاتهم؛ بل والعالم فإن حيوات هامشية كثيرة تظل حبيسة إيقاع وحيد ورتيب، مستسلمة لتراتبية جبرية جعلتهم يعيشون قسراً وفق مقاساتها.

إيقاع الهامشي والعاطفي

تتعدد الحقول الدلالية والسياقات المعرفية التي يمكن أن توظف فيها لفظة (الإيقاع)، ففي الفيسيولوجيا يمكن الحديث عن إيقاع القلب، وفي الاقتصاد نستعمل اصطلاح إيقاع التنمية وإيقاع مؤشرات البورصة، وفي الميدان السوسيولوجي نجد مصطلحات من قبيل إيقاع المجتمعات وإيقاع الحياة... وفي جميع هذه المجالات لا تفقد اللفظة معانيها الأصلية التي تحيل على تناوب الحركات والسكنات وفق مؤشر الزمن، ولا يخلو هذا التناوب من صراع وتناوب بينهما (أي بين الحركة والسكون) للضفر بأوسع مساحة ممكنة من الحضور كما لا يخلو أيضاً من توافق ممكن أيضاً، هكذا هي الحياة حين ترتبط بإيقاع القلب، وفي نص (روحان على سلم موسيقي) نجد ضرباً لهذا التناوب/ التوافق في حركات وسكنات زوجين حبيين أحدث البعد واللامبالاة شرخاً في علاقاتهما، وفي لحظة تقييم خسائر هذا السكون القاتل قرر الزوج أن يحرك إيقاع الأشياء، لم يختار دخولا مباغتاً وبارداً إلى المنزل، عزف عن استعمال المفتاح واستعاض عنه بطرق الباب دقائق إيقاعية مختلفة تحفل بالانتظار المتناغم مع دقائق القلب التي تفصح خوفه وترقبه من ردة فعلها، تدخل الروح في سكونية أخرى مشوبة بالترقب القاتل والضابط الذي يُؤلّد إحساساً فيه مزيج من

البهجة والتوتر، لتفتح هي الباب بفرح كاد يصير صرخة مدوية تخلخل تلك السكونية النفسية الطويلة، ويتسرب هو إلى الداخل حيث مكانه الطبيعي محدثاً حركة لا نهائية.

على غرار الزوج الحبيب المشغوف بالعودة إلى زوجته كان الجندي في نص (عزف منفرد على إيقاع البتر) يقطع مسافة طويلة نحو والدته تتقاطع فيها إيقاعات مختلفة، إيقاع موال حزين يرافقه في الطريق وإيقاع أصوات حذائه العسكري الثقيل التي تحمله إلى سيناريو الحرب (فطرقاته.../ على الرصيف/ أعادته قهراً/ إلى هناك.../ هناك، .../ حيث الوحل.../ الوحل.../ الأدران.../ وتلك الروائح.../ تلك الروائح العطنة كروائح الجلود المسلوخة.../ ص57-58، هناك حيث الموت المحدث وحيث الجثث المرمية في كل مكان، فالأصوات المنبعثة من حركات الحذاء تعيده إلى صور الحرب البشعة التي لا ينقده منها إلا أصوات طرقات العكاز، الذي يستعين به للتقدم نحن مراده، حين تغطي على أصوات الحذاء موقفة تدفق ألم الماضي قبل أن يزهر الأمل الأجمل مع سماع صوت الأم الشجي (تلك المعزوفة التي رافقت تكوينه.. / كينونته) ص65. وفي مقابل قصة الحبيين وقصة الجندي الذين يحفل إيقاع حياتهم بالتناوب بين الحركة والسكون، فإن الطفل الذي يلعب بالعصفور الحارس في نص (هندسة عصفور على الأرض) هو حبيس إيقاع رتيب تغمره سكونية طويلة في عالمه الهامشي، إذ يقطن كوخاً صغيراً يشبه عشا بناه قطعة قطعة بمحاذاة مدخل عمارة قديمة، ويمارس بيع الجرائد طيلة اليوم غير عابئاً بأخبار المشاهير والبورصة والأحداث الكروية التي تخبر النخبة بها، مرتاحاً في كونه الخاص ومصغياً في الليل إلى كل حركة أو نائمة قرب مدخل العمارة، ساخراً، بهذا الصنيع، من هشاشة العالم وقبحه الناجمين عن سلوك المتحكمين في صناعة هذه التراتبية الطباقية التي تضعه في قعرها، سالبة حقه في التعبير والبوح كما يعكس ذلك نص (الجدار) الذي اتخذ الكاتب رمزاً لتقويض محاولات الاعتراض والخروج عن المسارات المحددة سلفاً، فالذات المحورية في

هذا النص لم تكتف بالتأمل الطويل في الجدار؛ بل ارتكبت خطيئة ملامسته والإصغاء إلى جوهر الأشياء التي بداخله، وحين قررت قول ذلك للناس (شقّ الجدارَ الهائلَ سيفٌ من ضوء/ضوء غريب/ضوء مشع/حارق/ خارق/ اخترقه من قنة الرأس إلى أخمص القدمين)ص24.

وعموما فإن نصوص (عزف منفرد على إيقاع البتر) تحتفي بالهشاشة التي تسم هذا العالم من خلال التبئير على الهامشيّ والإنسانيّ وإيقاع حركاتهما وسكناتهما، وهذا أفضى إلى بنية نصية هجينة يأتلف فيها الشعر والموسيقى والقصة والتشكيل في تواؤم مع ثيمات النصوص التي تنفرط فيها خطيّة السرد وزمنيته عكس ما أصلته البنية القصصية الكلاسية تجسيدا من الكاتب لهشاشة الكون الداخلي للإنسان في عالم يسوده نظام يسعى إلى السيطرة والتدجين الذي يسمع صوتا واحدا ووحيدا لكن لا يخطئه النشار.

البنيات المخاتلة في

"اعتقال الغابة في زجاجة"¹

إن الكتابة عند القاص أنيس الرفاعي تبلغ درجة قصوى من التجريب الذي ينطلق عنده من نموذج خاص يسم أعماله ويجعلها متفردة، وهو تجريب واع بمقاصده وبآليات الكتابة أيضاً، وهي آليات طيعة في يده يصرفها أنى أراد ويشكل آفاقاً مختلفة لتلقي عمله، تحفز القارئ على الاجتهاد في البحث عن إمكانية قرائية ما وعلى التأمل أيضاً. وليس من المبالغة في شيء، القول إن المجموعة القصصية "اعتقال الغابة في زجاجة" تمارس تمناً خاصاً ضد القراءة النقدية (التقليدية) وضد القراءة المتسعة التي ترمي إلى تقرير دلالة خطية واحدة أو إدراك متعة لحظية آنية، فقصصها الثلاثة عشر تجاوز هذا النوع من التلقي المتعدد عشاقه، إلى البحث عن أفق نخبوي تمارس عليه الغواية المستفزة وتتحدى أدواته التأويلية وآلياته القائمة على تصنيف الأعمال ضمن خانات محددة سلفاً: جيد / رديء، مطبق لقواعد السرد / غير مطبق لها.

وإن تحدي أدوات الرؤية النقدية (التقليدية) غاية مضمرة عند الرفاعي لا يصرح بها، بيد أنها ترشح في كل بنية من بنيات النص المخاتلة، وكأننا أمام لوحة إرشادية، تجعل من كل قراءة نقدية محتملة مجردة من سلاح الحكم على العمل، إذ أقصى ما يمكن أن يصل إليه التلقي الواعي هنا، هو ممارسة هيرمونيظيقاً ممددة للعلامات النصية. إننا إذن أمام عمل إبداعي يتخذ من التجريب (الكتابة ضد الأسلوب السائد والبنيات الراسخة) عنصراً حاسماً في ممارسة المخاتلة على قارئه وناقده أيضاً، المخاتلة التي تنبعث من

1 أنيس، الرفاعي. اعتقال الغابة في زجاجة، منشورات التنوخي للطباعة والنشر، المغرب، ط 2، 2009.

الشكل والبنية والدلالة، وتلعب فيها المناصات والمقتبسات والإحالات دوراً أساساً، إلى درجة التشويش على القارئ الذي يسعى عابثاً في نظم روابط منطقية صارمة للقبض على المعنى.

1) النصوص الموازية المخاتلة.

إن التجريب في كثير من الكتابات الإبداعية راهن على تغيير في الأشكال والبنيات، حتى إن كثيراً من الأعمال السردية (التجريبية) تأسست على التبديل في ترتيب العتبات النصية ظناً أن ذلك وحده قمين بإدراج المكتوب في خانة الأعمال الحداثيّة التجريبية، وهو ما يخالف فلسفة التجريب ذاته الذي ينبغي أن يشمل العلاقات الجدلية بين البنية والدلالة، وهذه العلاقة تبلغ درجة قصوى من التوتر في اعتقال الغابة في زجاجة. وهو توتر مبني على الخروج القصدي عن الوظيفة المرجعية التي تجمع العنوان بمثته.

أ- العنوان

إن أولى علامات التوتر هي التي يؤشر عليها عنوان المجموعة "اعتقال الغابة في زجاجة"، لأن من يمارس الاعتقال يمتلك سلطة فوضت له قانوناً، ومن يُعتقل يكون قد ارتكب جرماً معيناً، يفضي به إلى الاعتقال والحبس. فعلى مستوى القراءة الخطية (الخارج سياقية) يبدو هذا التفسير منطقياً ومطمئناً، بيد أنه يصطدم بطبيعة المعتقل ومكان الاعتقال، فالمعتقل هنا "الغابة" ومكانه "الزجاجة". ولعل تتبع البناء التركيبي والأسلوبي للعنوان أعلاه كفيل بإضاءة بعض من دلالاته وكشف أولى خيوط المخاتلة فيه. أما تركيباً فجاء العنوان جملة اسمية مندرجة ضمن نسق الجملة المحايد، حيث يتقدم المبتدأ (اعتقال) يتبعه الخبر الذي جاء شبه جملة (في زجاجة) هذا النسق المحايد

نحويا، وظف على سبيل المجاز لا الحقيقة بلاغة وأسلوبا، لانفراط عقد المناسبة بين المسند والمسند إليه، ويدعى هذا التوتر بين مكونات التركيب في الأدبيات النقدية الحديثة انزياحا، فمكان الاعتقال (الزجاجة) غير مناسب هنا لحجم المعتقل (الغابة). والقارئ هنا يدرك أن تلك الدوال تتجاوز معناها الحرفي إلى آخر مختلف تحت إهاب النص.

يذهب الأستاذ **لؤي حمزة عباس** في تقديمه للطبعة الثانية من المجموعة إلى أن العنوان الذي "يعتقل الغابة في زجاجة لا ينفصل انفصالا كلياً عن إرث القص القصير"، مقارنا بين عنوان المجموعة، قيد المقاربة، وقصة إدغار آلان بو "رسالة وجدت في قنينة" معتبراً أن العنوان يشير إلى الممارسة القصصية ذاتها (فالنص القصصي، على قصره واكتفائه، غابة لا تنتهي عند حدود الكتابة) (تقديم المجموعة ص 13). إن الغابة في العنوان إذن تعادل الكتابة القصصية واعتقال القصة تكسير لألفة هذا الجنس الطليق، لكن هذا التفسير الذي ينطلق من الشكل الكتابي أساسا لحد دلالاته، يمكن أن يمدد إلى أفق أرحب بالتبشير على الدلالة التي يمكن أن تضاء بالبحث في علاقات العنوان بمتنه. وإذا استندنا إلى مفهوم العنصر المهيمن الذي قالت به الشكلية الروسية، فإن الإشارة إلى الكتابة السردية لم تكن إلا في قصة واحدة هي "الزجاجة": القصة المفتوح المرفقة بعنوان فرعي (مساهمة في تدمير الإيقاع) وهو لا شك إيقاع القص القصير، و(التدمير) الواعي طبعاً هو إوالية تجريبية أولى، وقصة الزجاجة هي أشبه بتمرين قصصي، إذ ما يلفاه القارئ هو جمل سردية متفرقة مكررة لا ينظمها رابط دلالي، وكأن الرافعي، أو هو قصده فعلاً، أن يشارك قارئ مجموعته في اللحظة التي لا يعرفها (أي القارئ) إلا عبر وسيط خارج النص (حوار مع الكاتب مثلاً) وهي تشكل العمل الإبداعي وصناعته، وفي هذا التمرين القصصي تحضر جملة مثيرة "شخص يمسك بذراعي كل مرة أحاول أن أكتب: ضفادع على العشب، أصابع على البيانو. ..." (المجموعة ص 21)، تشير إلى مواقع الكتابة وصعوبتها، فلكي تكتب عليك أن تقاوم مثبطات كثيرة بعضها

خارجي وغالبيتها جواني، ولعل الرافعي حين وظف كلمة شخص، وهو العارف باللغة التي يمارس التدمير الواعي عليها، يؤشر على كثرة هذه المثبطات وسطوتها، تلك التي لا تقتصد في الضربات ويُجهل مصدرها، تماماً مثلما نطلق صفة " شخص " على كل ما نجهل هويته أو نود إخفاءها، لكنها ضربات لا تمنعه من أن ينثر كلماته على طريقة " جاكسون بولوك " الرسام الأمريكي الذي عرف بتجريدته، تجرد عن الواقع المبتذل والتعالي عليه وعن المادة ورمي حجر في ماء النفس والروح يرجهما ليفصحا عن الممكنون المختفي.

تأسيساً على ما سبق تكون قصة "الزجاجة" مفتاحاً دلالياً لتمثل مفهوم السرد عند الرافعي، إنها أقرب إلى مقدمة الكتاب من كونها قصة، لكنها مقدمة أثر أن يجعلها متفردة يلمح فيها لتمثله دون أن يصرح مراهنا هنا على حذق قارئه، يؤكد ذلك أنها جاءت مستقلة في قسم موسوم باسمها، بالمقارنة مع أقسام المجموعة الأخرى وهي:

■ القسم الثاني / الغابة، وتتضمن خمس قصص هي: الشاطئ، الصدع، الزوبعة، الكابوس، والقربان.

■ القسم الثالث / في قسم آخر من الغابة، تتضمن العدد نفسه من القصص: الخزاف، المايسترو، البالون، الساق والنهر.

■ القسم الرابع /بعيداً عن الغابة بأمتار قليلة وتتضمن قصتين: رؤية السمكة (قصة تكعيبية) ورؤيا العنكبوت (كتابة ضد الأسلوب).

ب- التجنيس

هناك عنصر آخر على قدر كبير من الأهمية وهي العبارة التجنيسية للعمل " قصص صوتية"، والملاحظ أن الرافعي يصر في أعماله القصصية على عبارات تجنيسية توضح القصد من عمله: مجاميعه القصصية:

● فضائح فوق كل الشبهات (قصص مشتركة)

● أشياء تمر دون أن تحدث فعلا (تمارين قصصية)

● السيد ريباخا (تعاقبات قصصية)

● البرشمان (ملاحظات قصصية)

● علبة الباندورا (متتاليات ما بعد سردية).

والصوت في حد الأدنى همس و في حده الأعلى صراخ. وإذن، صوت من تحاول القصص إيصاله؟ هل هو صوت الغابة بوصفها معادلا رمزيا للذات والنفس؟ وهل يمنع اعتقال هذه الغابة (النفس أو الجسد موضوعا) في الزجاجة (القصة باعتبارها شكلا إبداعيا) من وصول الرسالة أم إنها على العكس من ذلك قناة موفقة في إيصال هذا الصوت؟

إن القصة عند الرافعي تتخذ من اللغة المربكة المتشظية قناة رئيسية، وهي لغة تثير الانتباه إليها قبل الدلالة الممكنة الحافة بها، وهو بذلك يدعونا إلى اكتشاف عالم القصة وسراديه قبل الموضوع، من أجل أن يدفعنا إلى تبين السبل التي يتشكل بها العمل القصصي، ولعل ذلك ما يفسر استعاضته بمقابلة أمبرطو إيكو في مفتتح القسم الثاني من المجموعة المعنون بالغابة، تقول المقتبسة: "هناك طريقتان للتجول في الغابة: إما أن نسلك طريقا واحدا للخروج بسرعة أو طرقا متعددة نتسكع من خلالها لنعرف كيف تتكون الغابة، ولماذا يسمح لنا بسلك بعض السبل، وتسد في وجوهنا سبل أخرى" (ص 23).

والرافعي اختار السبيل الثاني ويدفع بقارئ مجموعته إلى تبني الاختيار ذاته حتى يدخل عوالم الغابة باعتبارها معادلاً موضوعياً للقصة كشكل كتابي وكموضوع أيضاً. واستنادا إلى مفهوم العنصر المهيمن وبعيداً عن الشكل الكتابي يمكن القول إن المجموعتين تتناولان موضوعتين مركزيتين:

● الأولى: تهم ما هو ذهني سيكولوجي في الإنسان

● الثانية: تهم الإنسان باعتباره جسداً.

تجد الموضوعة الأولى حضورها المكثف في القصص الخمس من قسم الغابة، والموضوعة الثانية في القسم الثالث الذي عنوانه " في قسم آخر من الغابة ".

(2) الماهية المجردة للإنسان (النفس والذهن)

في قصة "الشاطئ" المقسمة لقصتين فرعيتين هما التركيبة الثلاثية وساعة الرمل: يسجل أول حضور لدرجة معينة من الصوت وهو الصراخ الذي مصدره السارد الذي يضخ في كل مرة جرعة أكبر منه حتى يتغلغل في روح شخصية مجهولة يخاطبها بضمير المخاطب (أنت)، وهي شخصية تميل إلى ممارسة الصمت، وانشغالها الوحيد يتجسد في إزاحة آثار الصراخ المنبعث بقوة حتى لا يلتصق بذاته أو إحدى ممتلكاته، لكن ورغم وكدها (الشخصية المجهولة) الكبير لتحقيق ذلك تعجز، لتستسلم لكومات أكبر منه وللحلم أيضاً. أما في القصة الفرعية ساعة الرمل فيتلاشى السارد وصراخه، وينكمشا ويتصاغرا في الحلم، وتلقي به يد مجهولة إلى الأكواريوم ليسبح مع سمكات صغيرات تتحول بغتة إلى قروش تتعقبه بعد أن يتحول الأكواريوم نفسه إلى بحر كبير، محاولا الإفلات منها متأكداً " بكل ما فيه من قوة اليأس أنه في اليوم التالي سوف يصل. سوف يصل حتماً " (ص 27) .

إن هذه الأحداث تجري في حلمين مختلفين: الأول يمارس فيه السارد /الشخصية الصراخ الكبير، والثاني ينذره للصمت وللنجاة من الموت الذي يتربص به: هذا الذي له صورة عيون زجاجية وأسنان كبيرة تجيء في عجالة بلا صوت، فالصمت إذن معادل للموت، والصراخ معادل للحياة وجرعات كبيرة منه تشبت أكبر بالحياة وجنوح نحو الأمل الذي يجعل النفس في منأى عما يعكر صفوها ويشوش على بنائها، لكن غالباً وضد كل التوقعات يحدث أن يقع الصدع، وهو صدع داخلي بالأساس، حدوثه المباغت يقود السارد/ الشخصية إلى

مغامرة النبش بحثا عن مركزه، تماماً كما يفعل باحثو الجيوفيزياء مع بؤرة زلزال مدمر، الاستمرار في البحث يقود إلى وجود وحوش كثيرة غير مروضة في النفس، وأصوات متخفية تحمل غير يسير من الأنين والألم، يشعر ذلك السارد بالخوف فيحسم أمره على العودة من حيث أتى. إن نص الصدع يعادل بين رحلة البحث في النفس (مسكن الأشخاص) وحتمية الموت، الموت ذاته الذي تهرب منه الشخصية في كل مرة متخذة من الصراخ سلاحاً، لكن كل نبش لا يأتي من فراغ بل غالباً ما يتحرك بعد زوبعة ذهنية بدرجة مركزية متصلة بالذات وبالجوف "إنها أنت وأنت هي" (ص 35)، زوبعة تستدعي فقط إغماض العينين بحجم يعادل الميتافيزيقا ويعادل الحلم بالضرورة، ولذلك تفسيره الذي سنعود إليه في اللاحق من هذه السطور.

(3) الجسد

يحضر الجسد باعتباره محددًا لماهية الإنسان في القسم الثالث من المجموعة بخاصة في قصتي الخزاف والساق: فالخزاف، في القصة التي تحمل الاسم نفسه، يحاول إعادة صنع وجهه متسلحاً بأدواته ودولابه الدوار والصلصال وكثير من المخيلة، حتى يتخلص من ذمامة وجهه ويعوضها جمالاً تصنعه أصابعه، بيد أنه وفي غفلة منه ينفلت الوجه الجديد، بعد أن يكتمل، من الدولاب المتحرك، يرتطم بالجدار منكسراً، ويكتشف الخزاف عجزه بعد أن يتذكر أن يديه الاثنتين مشلولتان. وفي قصة الساق تبلغ التراجيديا قممها حين يعطي العاشق محبوبته رجله اليمنى الحية التي جزها بمنشار عربون حب بعد أن تركت هي رجلها الاصطناعية لديه لأسبوع كامل دلالة منها على العشق. أما في قصص النهر والمايسترو والبالون، فالجسد يواجه الموت كما هو حال الرجلين اللذين يحقهما القطار في "النهر" أو الرجل الميت الذي تتنشق زوجه بعض أنفاسه من البالون الذي نفخه، أو يصنع الجسد الموت كما في

قصة المايسترو حيث الثور يشق قيد اللحن في السيمفونية ويتوجه ليمارس القتل ضد رواد الصالة.

إن الموت هو قدر شخوص المجموعة وهو المطلوب الذي ليس بمقدورها مصادرتة، يطاردها في الحلم و يرهبها في كل حركة ترمي إلى الإمساك بخيوط تكشف مكنون النفس: هذا الجانب الغامض جدا من ماهية الإنسان. والملاحظ أن غالبية الأحداث في المجموعة، إن لم نقل كلها، تجري في الحلم، وهي بذلك أحداث يمكن الجزم في تخيليتها، وتعاليتها على الواقع وشروطه. ففي الحلم ينفرط نظام العقل ومعياريته، وينطلق اللاشعور بعد أن تنفك قيوده ليصنع عالما جديدا، متناقضا، فوضويا: عالم " الكاوس " الذي يعوزه المنطق (اللوغوس)، فتبدأ النفس في تسجيل ذبذبات مختلفة عن ذاتها وعن العالم على نحو تلقائي ومركب أيضاً. وليس من المصادفة إطلاقاً أن تكون القصص غالبيتها مرتبطة بالحلم، لذا فإن نفحة السريالية *surréalisme* تبدو جلية تؤطر هذا العمل باعتبار الاشتغال بالحلم أحد أهم ركائزها. والإبداع عند السريالية يحدث في زمن يتحدد بين اليقظة والنوم، في مرحلة ما البين، وهو نفس زمن أحداث قصص المجموعة يقول السارد في قصة (الزوبعة) " فجأة وبعد أن أضحيت، بضربة مزاج غير منتظرة، ضالعا في وسط الخطر المختل الذي يتفانى في تأدية وظيفة القتل على امتداد هذا الشارع بالذات توقفت وأغمضت عينيك. أغمضتهما بعمق يعادل الميتافيزيقا حتى ترضخ لظلماتك " (ص33).

إن إغماض العينين بحجم معين هو ملامسة الماوراء الذي يعادل مفهوما اللاشعور، مادام أن فضاء الأحداث هو النفس، هو ما يعجل بحدوث الزوبعة الذهنية باعتبارها الحيز الرئيس الذي عبره تدرك الذوات ويفهم تناقضها ويتمثل بعض من وحوشها الكاسرة، لذا يوصي السارد نفسه بعد أن يستعمل ضمير المخاطب (أنت) بأن ينقاد لإغماضة العينين قائلا " لا تفتح عينك مطلقا حين سيتقدم منك الآن في وسط ذلك الشارع، أحدهم ما ويربت على كتفك،

فتتلاشى الزوبعة" (ص 35): أن يربط شخص ما على كتف الشخصية يعني أن تزول مرحلة المابين الضرورية لاستمرار الزوبعة. انتهاء الحلم أوقف غالبية أحداث القصص في المجموعة أو نهاية شخوصها كما هو حال الشخصية الرئيسة في قصتي "العنكبوت" و"الشاطئ" حيث انتهت القصة بعودة الوعي ومن تم العودة للواقع، أو قصة "الكابوس" التي عجرت فيها الشخصية عن تحقيق القفزة الضرورية من الكابوس إلى اليقظة فأجهز الموت عليها. والقصة تتخذ من الأشياء (التافهة) وغير ذات القيمة أدوات للحبكة السردية كالساق والزجاجة والبالون ،،، وهو دأب السرياليين عموماً، أندري بروتون و بول إليار وأراغون والتشيكليون أمثال دالي.

وإذن لن يكون ربط هذه القراءة بين بعض آليات الكتابة السردية عند الرافعي وبين السريالية رغبة عند كاتبها في تأطير العمل ضمن توجه فني أو أدبي معين؛ لأن الفن، والفعل السردية جزء منه، يند عن التصنيفات القبلية أو البعدية، ولكن لإضاءة الغموض الكامن في كثير من الأحداث والتنبيه على خصوصيته، الغموض المحمود في كل عمل إبداعى شعرياً أم سردياً، الغموض الكائن في العلاقات بين العنوان الرئيس والمتمن برمته، بين العناوين الداخلية وقصصها، بين القصص ومراجعها البصرية، بين أقسام المجموعة والمقتبسات التي تتقدمها. وليس من باب المجازفة القول إننا في حضرة " اعتقال الغابة في زجاجة "، لا ينبغي أن نتسلح بذبابات مفهومية مخيفة لمقاربة المجموعة فهي غير ذات جدوى هنا، بقدر ما نحتاج إلى ما يسميه الكاتب نفسه في قصة "النهر" "بالجاذبيات المتوازنة" لكي نتماهى مع النص في حلم واحد ونداعى معا ليكتشف كل منا الآخر، ويفصح كل واحد عن ماهيته بتدرج.

"سيمفونية النوارس"¹

سحرانية المكان والذاكرة

إن المسافة بين النصوص وبين الشرط المرجعي في أضمومة (سيمفونية النوارس) للقاص محمد معتصم تبدو مقلصة إلى أبعد الحدود، حتى تبدو الكتابة تنويعاً للمرجعي، إذ يتم تسريد الذات في علاقاتها المرغبة بالأشياء والمفاهيم والأشخاص والأفضية، اعتماداً على الذاكرة بوصفها مدونة خاصة يسترفد منها السارد كل ما بوسعه أن يشيد، بوساطته، عوامله النصية التي تكتنز، في النهاية، رهاناته ورؤاه. من ثم يصير الواقع، بتلويناته وأحداثه وإشراطاته المستقلة ظاهرياً، مشوباً بوجهة نظر السارد وخاضعاً لاستراتيجيات التفكيك التي يعملها، أي السارد، في انتقاء ما يلزمه من مدونته وما يعنيه منها بالدرجة الأولى. من هذا الضوء يمكن القول إن العوالم التي تقترحها قصص (سيمفونية النوارس) مشدودة إلى عنصري الذات والمكان، وتنفرز عن العلاقة بينهما علاقات نووية مستتبعة: العلاقة بالأشخاص، بالكتابة، والعمل.

سحرانية المكان

إن دلالة المكان في مجموعة (سيمفونية النوارس) لا تتحدد إلا من خلال علاقته بالذات التي، مهما تلونت الضمائر المحيلة عليها، إلا أنها تبقى، في النهاية، ذاتاً واحدة بمواقف وتصورات مختلفة، فاختلاف ضمائر الحكى في المجموعة لا يقوم دليلاً على تعدد الذوات بقدر ما هو إشارة إلى انفتاح الذات

1 محمد، معتصم. سيمفونية النوارس، منشورات دار الوطن، الرباط، ط1، 2013.

الواحدة على ممكنات الوجود المُشرعة. والمكان ذاته المقترح في الأضمومة مكان مركزي لكنه ملهم ومحفز على السفر الواقعي والتخييلي. ولعلّ عنوان الأضمومة يشير إليه علامياً بمفردة (النوارس) التي صارت معادلاً لفضاء موكادور (الصورة)، ولا شك أن القوة الترميزية لطائر النورس الممثلة في سمات الصفاء (اللون الأبيض) والخيال (التحليق الآمن والحر) هي التي حفزت محمد معتصم على اختيار المفردة بدلاً من إمكانية أخرى متاحة ودالة، مثلاً، هي (مدينة الرياح) أو أن تكون المفردة عارية ومباشرة مثل (موكادور أو الصورة). لكنها إمكانات لم تكن لتعبر عن المقصود أو تقترب منه، بله أن تؤاخي مفردة شاعرية وموسيقية كسيمفونية، بما تضمنه الكلمة من تجوهر جمالي وإنساني، فلا نعجب إذن، أن نعرف أن جزءها الأول Sym يعني في الجذر اللغوي اليوناني (معاً) أو (مجتمعين)، أي أن نكون معاً بما تستلزم هذه المعية من تناغم وتمام. تناغم بين الذات والمكان، يقينا، الذي لا يتحول إلى رتابة؛ لأن السيمفونية نفسها تقوم على حركات يتناوب فيها البطء والسرعة بما يقف ضداً على الهدوء الآمن والقاتل في آن.

ها نحن نرى أن المكان يصنع المعنى والرهان أيضاً، فموكادور لا تحضر باعتبارها فضاء مؤثلاً للأحداث، أي مجرد تنويع يمكن الاستغناء عنه بفضاء آخر دون أن يضر ذلك بجوهر الحدث، بل يغدو، في هذا السياق، عنصراً عضوياً حاسماً تنفرز عنه مجمل علاقات الذات، ومنها الحب الهارب، ففي قصة (سيمفونية النوارس) التي نسبت إليها الأضمومة، نلفى أن المكان كان تعويضاً رمزياً عن غياب المحبوبة يقول السارد (عندما غادرته (هي) إلى غير رجعة. لفه حزن عميق إلى غير موعد، التزم بيته بالسقالة القديمة، فوق السطح قريباً من النوارس لعلها تزيل عنه الحزن والكآبة) ص38. هو فضاء موكادور يقينا الذي تصير أمكنته حضوراً لغياب، ذاكرة تقاوم النسيان، وتعويضاً عن المنفلت، لكنه، أيضاً، يجسد استشرافاً للأمل والفرح مهما كان

مؤجلاً أو حتى مستبعداً، يقول في نص (عتمة) "كنت أحلم بفضاء تمتد أبعاده داخل القلوب يمارس أحلامه علانية في فضاء داخلي مكشوف مع بشر من نفس الكوكب الوجداني" ص 15 و 16. وهنا ترشح الرغبة في جعل الفضاء مكملًا للقلب ومندغماً معه في الإحساس بالأشياء وتلمس دخيلتها، لكن الحلم يضيق أمام عنت الأفضية الصغيرة التي تمارس رقابتها وقسرها على الذات حتى لتتكفى، أي الذات، على نفسها ولا تمتد، وحده الخيال هو السبيل الأوحـد للسفر بعيداً عن ضيق الفضاء (المقهى في القصة) يقول في النص نفسه "وكنت أغمض عيني وأترك حاسة الشم تقودني إليها فحواسي لن تخطئ أبداً أريج عطرها الكوني" ص 17. إنها الملهمة التي أبصرها السارد/ الذات من خلف زجاج المقهى وتعقبها قبل أن تختفي ولا يمـسكها كما دائماً، هي جزء من سحرانية الفضاء وإلهامه المنفلت الدائم، وترميزاً عن التحليق الحر تماماً كما النوارس التي تسخر من الأقفاص، إذ مثلما لا نتخيل أن نرى نورساً في قفص يصعب أن نتخيل كاتباً محاصراً بسلطة الفضاء ومستسلماً لضجره المقيت.

هوس الكتابة وهمومها

إن هناك الكثير من النصوص التي يضمنها أصحابها موضوعة الكتابة، إما بالحديث عن عنتها أو آفاقها أو حتى تقنيات عبر تقنية الميتا- سرد، لكن في سياق أضـمومة سيمفونية النوارس تتبدى الكتابة كما لو أنها جزء مما ينبغي أن يوثق، لأنها، أولاً، عنصر أساس في الذاكرة، ولأنها، ثانياً، الوسيلة الأهم للانعتاق من ربقة الفضاء وضيقه أحياناً، وبالتالي فإن الملهمة في نص (عتمة) السابق قد لا تكون سوى قصة منفلتة وهاربة من الحد النصي. والتفكير فيها وسبل القبض

عليها وزجها في نص مفتوح هو وكذ الذات التي تستسعفها للتحقيق خارج الدائرة المغلقة للفضاء وحبائل العمل وإكراهاته، ولعل قصة (اللجنة الأخرى) التي تحكي عن مدير توصل بخبر عن زيارة لجنة نيابية مدرسته، فظل اليوم كله ينتظر تلك الزيارة الموعودة بترقب قبل أن يكتشف أن الأمر كان مقلبا، ليلوذ بلجنة أخرى هي رواية (اللجنة) لصنع الله إبراهيم كتعويض عن تعب اليوم، بل الحياة كلها، واللجوء إلى القراءة في ظرف عصيب وضغط مثل الذي مر به المدير، لن يكون إلا سخرية أنيقة وتطلعا إلى صفاء لا يوجد إلا في التخيل، أو قد تكون القراءة تساميا على وهن الجسد كما في قصة (رؤى) حيث يقرأ بطل القصة المريض بالسرطان رواية (العار) لكوتسي، تقول الشخصية المحورية (استمتعت بهذه الرواية الجميلة التي كانت تنتشلي من الألم والمرض) ص52. غير أن الأمر لا يكون طليعا دائما، إذ الكتابة نفسها قد تكون مدعاة إلى الدخول في عاصفة من الهواجس المتعبة للروح والبدن، ففي قصة (انتظار) يسافر شاعر إلى العاصمة لكي يقدم ديوانه إلى اتحاد الكتاب لطبعه، لكنه يضطر إلى الانتظار طويلا ثم يستقبله الرئيس ويطلب منه كتابة طلب في الموضوع وبعض الإجراءات البيروقراطية قبل أن يتوصل بعد ذلك برد جاف وسريع تخبره فيها السكرتيرة أن الاتحاد رفض طبع ديوانه، والقصة تضع اليد على مشكلة الاعتناء بالأصوات الكتابية الشابة وعدم تشجيعها بل وإحباطها.

إن الكتابة أيضاً، استنادا إلى طبيعتها المضادة للتنميط يمكن أن تسوق الذوات السردية إلى أفعال جنونية كاملة، كما في قصة (geste de parfum) حيث يستثير عطر أخاذ بطل القصة لدرجة يرغب معها بشدة في خنق الفتاة الجميلة التي تجلس قبالة في مقصورة القطار، ويتخيل فعل ذلك حتى ليحس بسحر العطر، على نحو يذكر بمغامرة

جون بابتيست غرونوي بطل فيلم (العطر: قصة قاتل) المجسد عن رواية تحمل العنوان نفسه للكاتب الألماني باتريك زوسكيند، ولحسن الحظ أن بطل قصة معتصم يستفيق من تخیلاته المجنونة على عكس غرونوي الذي فعل ذلك حقيقة وفتك بعذروات كثيرات لصناعة العطر السحري. على الطرف الأقصى (الأقصى) من الجنون تحضر الكتابة كشكل توثيقي لأحداث واقعية كما هو شأن قصة (WC) التي تدمج خبرين صحفيين في حبكة واحدة، الخبر الأول هو سكن أسرة مغربية بكاملها في مرحاض مع استصدار وثيقة حكومية تثبت المرحاض عنواناً (لسكنها) والخبر الثاني إعلان مزاد لبيع مرحاض الكاتب دي سالنجر الذي وصلت ثمنه إلى رقم فلكي هو مليون دولار. في مفارقة كافكاوية لكنها تخز بشدة.

هكذا تصبح الكتابة والمكان والذات بنيات نصية في عالم الأضمومة التخييلي، لكنه في النهاية تخيل تتقلص المسافة بينه وبين الواقع، أي الكائن، لأنه يستند على الذاكرة التي تمده بكثير من الأحداث الواقعية، لكنها أحداث مستقطعة من مدونة كبيرة، لذلك فالموثق في الأضمومة هو ما أهم يعني الكاتب الذي أمده إلى سارد حذق ينتقل بخفة بين الذاكرة والواقع والخيال.

"سرقّات صغيرة"

نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر

تكمّن سحرانية القصة القصيرة في كونها تبثّر، بإيجاز دال، على الإنساني في تعدديته، عكس الرواية التي تختار نماذج بعينها وتتبعها تفصيلاً. بيد أن تعددية النماذج الإنسانية والاجتماعية في القصة القصيرة لا ينفي عنها انتظامية الرؤيا التي يرتضيها صاحبها. وإن القارئ لمجموعة (سرقّات صغيرة) الصادرة عن دار الشروق المصرية في طبعتها الأولى سنة 2011، للأكاديمي والروائي والقاص الكويتي طالب الرفاعي، يجد صدى ممتداً لانتظامية رؤيا فنية وثقافية تراهن على ملامسة الخفي والمضمّر في العلاقات الإنسانية والاجتماعية المعتملة داخل مجتمعاتنا العربية. وإنها لعلاقات معقدة، فعلاً، يرمي الرفاعي إلى نمذجتها تخيلاً.

أطروحة القارئ

إن التبثّر على ما يعتمل داخل المجتمع من تحول في العلاقات والقيم لهو من صميم وظائف القصة القصيرة، لكنها تقدم في عالم تخيلي بأبعاد رمزية يقوم على تقنيات سردية متنوعة، ومنها تقنية المماثلة التي نجدها في نص (فوووق)، حيث استثمر السارد/الذات لعب ابنته بالبالون ليؤشّر على شيوع ثقافة الخواء الفكري والقيمي عند الإنسان المعاصر الذي يحتمي بالادعاءات المكذوبة لتحقيق حضور إعلامي يحقق شهرة زائفة وهشة، وهو حال عبدالله الذي يطلق عليه السارد اسم (العُبد) تصغيراً وتحقيراً، وهو

شخص دون تكوين علمي أو أكاديمي معتبر لكنه استطاع أن يصير شخصية معروفة ويقدم نفسه خبيراً في علم الإدارة.

إن أحداث هذه القصة يمكن أن تقرأ من وجهتي نظر، الأولى خاصة بالسارد، وهي تحاول أن تقدم شخصية عبدالله بفائض من السلبية، التي من أوصافها الترامي على اختصاصات تحتاج تكوينات عالية وشهادات معترف بها، كما اتّصامها بالفضول وأخذ معارف سطحية من خلال حضور لقاءات المتخصصين لاستغلالهم، أما وجهة النظر الثانية فيمكن بناؤها بمنطق التضاد، عبر تخيل قارئ له أطروحة مختلفة في الموضوع، وهذا القارئ قد يفترض أن الشهادات والتكوين الأكاديمي هما شرطان لازمان ولكنهما غير كافيين للوصول إلى مراحل متقدمة في ميدان ما وامتلاك صفة الخبير فيه. صحيح أن هناك الكثير من المترامين والمدعين الذين يملؤون الفضاء مستغلين غياب/ أو تغييب ذوي الكفاءات الحقيقية، إلا أن ذلك لا يمنع أن هناك حالات أصحابها استثمروا تكوينهم المحدود وانطلقوا به إلى الحدود القصوى للخبرة والتمكن في الأداء. إن هذا القارئ صاحب الأطروحة النقيض قد لا يروقه قول السارد لعبدالله حينما أخبره أنه أنشأ مكتباً استشارياً خاصاً بالإدارة وأن صار له كثير من المنتسبين (ماذا تقدم لهم؟ سألته هازئاً، آخر أساليب علم الإدارة !!!) بينما كان جواب عبدالله جاداً (الشهادة ليست كل شيء) ص 25. وفي سياق آخر قال رداً على وجود عبدالله في اجتماع إداري لشركة السارد (ما علاقة العُبد باجتماعنا؟) ص 26.

إن الملاحظ أن ما يصنع تفوق عبدالله هو حركيته المشهودة التي يشير إليها السارد باستهزاء وتحقير، لكنها ذات قيمة عالية، فعبدالله يصنع العلاقات ويجيد الوصول إلى الأشخاص ويحافظ على علاقات جيدة معهم، وهذا يفيد أنه إداري ومدبر ماهر بالممارسة، أما السارد فيكتفي برفضه ومحاولة إقصائه دون أن يظهر قدرة على المنافسة. إن كلمة (فوووق) المختارة للعنوان في القصة هي

مقصد السارد في مماثلة حال عبدالله بالبالون الفارغ من الداخل، لكن معنى ضدياً قد يكون ملائماً لعبدالله هو الوصول إلى الأعالي والرتب السنية بفعل عمله الميداني واجتهاده بدل الاكتفاء بسلطة الشهادة التي قد تكون عائقاً أمام كل محاولة للتعلم والتطور.

ديكتاتورية الشكل

وثمة نص آخر يتصل بفكرة الفراغ والخواء الفكري والروحي عند الإنسان المعاصر الذي تستحكم فيه ديكتاتورية الشكل والمظاهر بدل الجوهر الإنساني، هو (بالونات) الذي يتتبع فيه السارد شيوع ظاهرة السمنة التي جعلت من الناس أشبه بالبالونات المنتفخة التي تحلق في السماء، وحينما يسأل السارد صديقه أبا جاسم عن سبب سمنته يكون الجواب " أنها سمنة الوجاهة" ص66. وهكذا تصير السمنة ذات الأثر الصحي والشكلي السيئ عنصراً يمنح امتيازاً اجتماعياً، والسارد ينبه على شمولية الظاهرة واجتياحها لفئات واسعة من المجتمع سواء تعلق الأمر بابنته الصغيرة أو بأصدقائه في الديوانية أو برجل البنك الذي كان يرغد ويزبد على موظف الاستقبال الأنيق كلاماً وسلوكاً، أو زميلة الدراسة السابقة (نوال) أو بجموع الناس الذين رأهم من نافذة مكتبه يتطايرون أزواجاً وأفراداً... وفي نسق كهذا تتحكم في العلاقات أقانيم مغلوطة، إذ قلة الذوق سمتا ورسمًا وعدم الاحترام المقرون بالسمنة المعيبة تصير عناصر تضمن لصاحبها سمواً، وهو في النهاية تسام مكذوب، وينبئ عن فقر قيمي خطير، كما هو حال رجل البنك الذي رفع العبارة النسقية في وجه الموظف المسكين (اخرس، ألا تعرف من أكون؟). التي تجر خلفها نموذجاً اجتماعياً يقوم على التراتبية الطبقية التي تبيح لمن يستقوون بسلطات معينة التصرف دون خوف من رادع قانوني أو خلقي.

وفي هذا النص، أي نص بالونات، يبدو السارد/ الذات، بعكس السارد في نص (فوق)، ذا رؤية حكيمة تضع اليد على انفلاتات سلوك الناس وعلاقاتهم، لكنه معني أيضاً بالظاهرة من حيث دعوة زوجين له بأن يحذو حذو الجميع، وفي هذه الحال يمارس النسق الاجتماعي ضغطه على الأفراد المختلفين والمنشقين عن سلطته حتى يلتحقوا بنظامه القاهر القائم على تراتبية محسوبة وفق موازين خاصة للقوى تكون فيها الكلمة العليا لمن يستطيع ممارسة الإذاية على الآخرين والتحكم في مصيرهم، ولعل نزعة الإذاية والتفكير السريع في التخلص من كل ما يزعج، تتجلى بشكل قوي في نص (ذبابة)، حيث تبحث الشخصية الرئيسة وهو كاتب مقالات عن منشئة ليقتل بها ذبابة أزعجته ومنعته من التركيز الضروري لإكمال مقالته، وفي كل مرة يحدث ما يمنع ذلك قبل أن يكتشف في النهاية أن فكرة التخلص من الذبابة غير سليمة، وأن الأمر يتعلق بحظ عاثر قادها إلى مكتبه، وأن كلَّ الحلِّ وأبسطة وأرقاه أن يفتح النافذة لتطير بعيدا (لم تطق البقاء مسجونة هنا- تريد الخروج لضوء الحياة. لن أقتلها، سأعينها على الخروج) ص77. لقد كانت هذه الإشراقة إدراكا لمعنى الكتابة الحقيقي المعادل للحياة لا القتل الناجم عن تعطيل كلي للعقل والخيال، ولو كان قتل ذبابة.

ومثلما ينقُد السارد في القصص أعلاه العلاقات الاجتماعية، فإن نصوصا آخر راهنت على ملامسة تهميش الإنساني والأساسي والاهتمام بالشكل، مثلما هو نص (جناح ملكي) الذي تهتم فيه العائلة بأدق تفاصيل استقبال المسؤول الذي سيزور الأب المريض في المستشفى الخاص بدل الاهتمام بالأب نفسه ومواساته والحرص على صحته. إن الأولويات في هذا السياق تتغير لصالح المظاهر الخداعات وإرضاء الآخرين وذوي الشأن العالي والحرص على إخراس الألسنة المنتقدة مع تغييب مطلق للإنسان الذي هو الحلقة الأهم من كل ذلك، تقول الساردة التي كانت تخالف تصرفات العائلة (لحظة ركبت سيارة، شعرت أن شيئا من رائحة أبي صحبني، ولحظتها تمنيت أن أعود إليه وأقبله)

ص 53. إنه الموت الرهيب الذي يحذق بالأحبة من كل صوب ويهددهم بالغياب، وهو موضوع أساس في نص (سرقات صغيرة) الذي اختير عنوانا للإضمامة القصصية برمتها، وفي هذا النص يحاذر السارد/ الذات "ناصر" النوم خوفا من أن يسرق عمره كما سرق عمر والده ولا هو يزال في سن التاسعة، لذا كان يكتفي بالنزr اليسير منه. ولكن الخوف من الموت والفقدان أجج في دواخل الصبي حينئذٍ روح المسؤولية المقرونة بإشاعة الحياة والسعادة، فكان أمينا في العمل مع خاله، وكان يسرق نظرات إلى وجه أمه التعب التي كانت بدورها تسرق لقيمات ليحيا أطفالها. وبعد ذلك كان يسرق نظرات كثيرة لوجه زوجته شريفة بعد الزواج وحتى بعد أن صارا جدين. لكن النوم الأبدي الرهيب سيسرق أخيرا منه شريفة، ثم يتهرب منه ولا يقربه ولو تمناه بعد هذه اللحظة.

الرّمز السردى

يتداخل الخيالى بالواقع فى مجموعة (سرقات صغيرة) فى عدد من النصوص التى تحفل بها الإضمامة، ولعل نص (جدار) هو أكثر النصوص تجسيدا لتعجب الواقع، ويقوم النص على استعارة الصفات الإنسانية الحادة و إسباغها على أحد الجدران المنسية، وفى هذا النص تتحرك فى الجدار العاطفة اللاهبة والإحساس البالغ بالآخرين والتعاطف مع مشاكلهم. إنه، أى الجدار، السارد والعامل الذاتى فى الوقت ونفسه؛ لذلك يؤدى وظيفتين متكاملتين، أن يستبطن مشاعره الخاصة ويصف مشاعر الشخص الآدمية التى كان شاهدا على مآسيها، ومن ذلك العامل المقهور الذى غادر وطنه البعيد وسكن بلادا أخرى، ليساعد أسرته ويحسن من معيشتها قبل أن يصله خبر خيانة زوجته، فيشرع فى الصراخ بألمه الداخلى القتال، ويصل كثير من هذا الألم إلى الجدار فيزيد من الخرق الذى يستوطن أعماقه الهشة.

يقول الجدار في مستهل القصة (ملت حياتي. صباحات متشابهة تجر خلفها أياما متكررة، وعمر يسير إلى حتفه) ص35. وجاء في القفلة (أردت أن أضع حدا لحياتي. وفي التو انتفضت، فاهتزت الأرض من تحتي، وفزعت النخلة، ارتمت على وجهها، بعد أن ثارت عاصفة عالية من التراب، إثر سقوطي عليها) ص 40. بين التفكير في الموت واتخاذ قرار التنفيذ كانت هناك حركة هادرة من الشحنات السالبة التي تخترق أوصال الجدار وتزيد من حجم الخرق داخله، ومنها تأثره بمعاناة العمالة البسيطة وأحوال المهاجرين ومشاكلهم المتعبة للروح والبدن، كما فشله في وصل النخلة التي كانت متعالية شكلا وسلوكا لمدة ثلاث سنوات. والنص يلامس نزعة قاتلة تستشري في سلوك الناس عبر رمزي الجدار والنخلة هي نزعة الوحدة والافتاء بالذات عن الآخر الذي يصير في عداد الثانوي، فالنخلة اكتفت بحياتها وبامتلاكها مقومات السعادة مما انفرد عن تعاليها الذي قهر الجدار الهش روحا ونفسا، ولما لم تتحقق كل آماله في الوصل وبعض مما يبث الحياة فيه من جديد اختار أن تكون نهايته مقرونة بنهايتها.

وهو مثل الناس في الحياة المدنية المعاصرة الذين تحرك الكثير منهم نزعة الفردانية التي لا ترتبط، فقط، بحق الاستقلالية وإنما بتجنب الآخر وتلافي الاحتكاك والإحساس به أوحى التعاطف مع نوائبه، مما يولد الكثير من الحقد والكراهية في النفوس التي تتحول إلى قرار قابل للتنفيذ غايته إحداث أكبر قدر من الدمار حتى تحقق المساواة في الألم والكدر مادامت الذوات غير قادرة على الوصول إلى مستوى السعادة عند الآخرين. ومنه نفهم لم تتفشى في الحياة المعاصرة جرائم السرقة والقتل والإرهاب. فلا شك أن نقصا حادا في منسوب الحب والتقدير في علاقاتنا. وفي نص (غرفة خانقة) تظهر معالم ثرة لسوء الفهم والتقدير حينما يعتقد رئيس إحدى البنوك أن سلطته ومكانته ستسمح له بالتسلي بسكرتيرته في إحدى فروع البنك، قبل أن تقزم هي بذكائها نزعة نفسه في امتهان الكرامة الإنسانية حين تصاحبه إلى منزله مع الحفاظ على مسافة

الأمان التي هي الفارق بين الصداقة والحب الذي حصرتة لزوجها. والغرفة المفتوحة أثناء حديثها إليه عن زوجها مفعمة بالثقة هي الفضاء الرمزي الذي يعلن الانتصار على منطق الذكورة المقترن بوهم السلطة أما خروجها من الغرفة وإعلانها إمكانية إغلاق النافذة فهو لزيادة الاختناق النفسي الذي أطبق على السيد رئيس مجلس إدارة البنك، أي ما يعادل الإطباق على مجمل أوهامه.

لا يمكن، إذن، امتلاك القلوب والعاطفة والاهتمام والوجاهة بمظاهر الشكل الخادعة، ولا وبسبب أية سلطة مهما علت أو تقوّت، هذا ما تحاول نصوص هذه المجموعة التأكيد عليه، إنما هو الحب الحقيقي المقرون بالروح التضامنية التي تعيد للعلاقات الإنسانية وهجها وتعيد بناءها من جديد، وليس أجمل من أن يكون الحل سرقة النظرات إلى وجوه أحبّتنا قبل أن يغيبوا أو نغيب، وتلك هي السرقات الصغيرة.

(لياليّ على الرّصيف) لمحمد آل فاضل

الوعي بمفارقات العالم والكتابة

في البدء

يبدو أن السرعة الهادرة التي يتحرك بها هذا العالم، جعلته منتجا لفائض من المعنى الذي يتشظى، أيضاً، بالسرعة نفسها، لذلك أُوكل للصورة، بالأساس، مهمة القبض على قدر من حلقاته، كما لأجناس إبداعية جديدة انبثقت لتواكب هذه الحركية الهادرة، كالقصة القصيرة والقصيرة القصيرة جداً والشذرة التي تقوم، كذلك، على مقومات الخفة اللفظية والكثافة الدلالية والسرعة، وليس التسرع الذي هو وصم ثابت في كثير من المحاولات المحتشدة ضمن تسونامي النشر في هذه الأجناس الإبداعية الجديدة، والتي يستسهلها البعض ممن تغريهم السباحة في البحيرات الصغيرة قبل أن يكتشفوا، إن جاؤوها اختياراً وليس عجزاً عن الكتابة في باقي الأجناس، عمق الغور وخطورته وهوله.

إن هذا الاستسهال هو الذي جعلني أتهيب كثيراً من الكتابة عن الإضمادات الشذرية والقصصية القصيرة جداً، خاصة إن لم ألمس عنصر الانزياح البديع والاقتصاد اللغوي الدال والدلالات المضاعفة الثاوية في اللفظ وقرينه والجملة السردية المشبعة بالنصوص الغائبة مع توفر عنصر الوعي العميق بالعالم والوجود. ولا أخفي أن النصوص ذات الإفصاح الثقافي المضمّر هي ما يشدني بالأساس، ولعل إضمامة (لياليّ على الرصيف) للكاتب السعودي محمد آل فاضل الصادرة عن دار الرحاب الحديثة ببيروت 2015، تستضمّر الكثير من

هذا الإفصاح المسجور برغبة ظاهرة في نقد وإعادة تشكيل صورة العالم المتشظية التي كان سببها الفائض من الفوضى والمفارقات والآلام واللامعنى.

الوعي الإجناسي والكتابة عن الكتابة

كُتبت نصوص الإضمامة بين سنتي 2013 و2015، وهذا مؤشر يعلن عن تودة في الكتابة، ويجعلنا نفترض إشباعها بالتأمل المستعرض والتشذيب الذي يشحذها حتى تستقيم كثيفة ثم تتسرب دلالتها في الروح وترويه بالمضاعف من المعاني ذات الأثر الممتد. ولعله من معالم الوعي توزيع النصوص إلى مجموعتين تنضويان ضمن الصنافة التجنيسية: ومضات قصصية وشذرات. ما يعني، من جهة، أن النصوص الأولى تتكى على الحكاية بأقانيمها المعروفة، ومن جهة ثانية، تشبعها بالفكر والتأمل، مادامت الشذرة فنا أصله الفلاسفة لكونه يكتف رؤاهم ويختزلها، ويفتح منافذ ثرة للتأويل اللانهائي، وكذلك كان الأمر مع نيتشه وسيوران وغيرهما.

إن هذا الوعي الإجناسي عند محمد آل فاضل يتواءم مع تمثله لوظيفة المتلقي الحديث الذي يتسم بكونه متطلبا في الأغلب، وله دور بالغ في رتق الفراغات وفك الشفرات التي تضمّنها النصوص، يقول في تقديمه المقتضب إن (الملتقي يشعل فتيل النص الكامن أحيانا) ص7. وإن الكمون إحدى معادلات المستضم الذي قد يكون إنسانيا أو ثقافيا أو فنا أو كل هذه القيم مجتمعة. ومن معالم اتخاذ الكتابة السردية نفسها موضوعا لمجموعة من النصوص في الإضمامة، ومنها نص تأمر الذي جاء فيه (اجتمعت الأجناس الأدبية للتآمر على القصة القصيرة جدا... سمعتهم وهي تحلق عاليا.. سخرت منهم... أعدت لهم هجوما خاطفا وردا مكثفا مدهشا، وختمت الخطة بضربة مباغته) ص22. وهو نص يستحضر الصراع القائم بين الأجناس في الساحة الثقافية الآن، حيث يتدافع الكتاب المخلصون لجنس إبداعى معين، مما يجعلهم ينزلقون إلى ممارسة النقد

على منافسيهم، ولا يفوتنا أن نشير، هنا، إلى أن الكثيرين من كتاب الرواية والقصة القصيرة والشعر قد سخرُوا، عن حق أحياناً، من الكتابة في القصة القصيرة جداً خاصة من النصوص التي تفتقد إلى القوة الإقناعية والتخييلية التي قوامها، ما ورد أعلاه، من التكثيف والمباغته بقفلة تحقق الإدهاش الذي نراه، بحدّين: الأول جمالي، يخلق المتعة والثاني فكري وثقافي يدفع القارئ نحو التأويل الأعظم لفك التكثيف وإعادة بناء المعنى وفق المدونة الذهنية لكل قارئ على حدة.

إن الكتابة في هذا الجنس الأدبي المتمنع ينبغي أن تكون اختياراً واعتقاداً، والاختيار لا يكون أبداً عند العاجز والمضطر، وهذا ما يحاول محمد آل الفاضل التأكيد عليه في عدد من الشذرات، يقول في إحداها (أكتب الشذرات والومضات.. وأعرف أن أصدقائي سيطلبون مني كتابة رواية، وقد أكتبها نزولاً عند رغباتهم، وهنا الفرق) ص 68. والرغبة هي المحرك الداخلي للكتابة في القصة والقصيرة القصيرة جداً، أما الرواية فكتابتها لن تكون عنده إلا استجابة لابتزاز المحيط الذي يريد، في الأغلب، اختبار قدرة الكاتب على الخوض في أجناس إبداعية متنوعة. ومن الناحية الإبداعية ووفاء بوعده البعد عن الإسهاب الذي جاء في إهداء العمل لم ينجر "آل فاضل" للإطناب في الموضوع، وخصّه ببضعة نصوص فقط، وهي نصوص تشدد على الرغبة والاختيار بوصفها محفزات ودوافع حاسمة، فضلاً عن الكثافة والخفة والإدهاش باعتبارها مقومات لا مناص منها لكاتبها.

سؤال المقرئية

وإنّ اختار محمد آل فاضل عدم جعل إضمامته كتابة لوغوسية على شاكلة الكتابة النقدية أو المقالة التي تجعل من الحجاج والتدافع ميسمها الأول، فإنه مع ذلك لم ينكص عن التنبيه على ظواهر ثقافية معيبة ومنها سؤال

المقروئية عند الكاتب، وقد جاء في نص (اعتزال) "وأخيراً.. قرر اعتزال الساحة الثقافية والتوجه للقراءة والكتابة.." ص37. وفي أخرى (تلك الرواية قرأت عنها الكثير، وسمعت عنها الكثير، وتحدثت عن ذلك في كتاباتي، بقي أن أقرأها فقط!) ص64. وهذان النصان الساخران يشيران إلى تهتك صفة المثقف أو الكاتب التي لم تعد تليق بكثير من حاملها، ولعل تراجع نسب المقروئية عند كثير من (المثقفين) والمشتغلين بالساحة الثقافية صار أمراً شائعاً ومعلومًا، بسبب من شيوع ثقافة السماع وسرعة الوصول إلى المعلومات المرجعية العامة عبر محركات البحث، تلك التي أسماها الجاحظ في نبوءته الدالة بالمعاني المطروحة في الطريق، وهذا تلميح ذكي ونافذ من آل فاضل عن أهمية القراءة في الكتابة سواء كانت إبداعية أم نقدية، فالكاتب الذي لا يقرأ لا ينتج إلا نصوصاً خاوية وسطحية وغير أصيلة، والناقد الذي يجمع ما كتب عن نص ما ويعيد صياغته دون قراءته يكون أشبه بالمتلصص على كتابة الآخرين Le Voyeur، أما المحسوبون على الساحة الثقافية دون أن يكونوا قراء فهم في الأغلب منتحلو صفة لا يجرم صنيعهم أحد.

وإذن، من الجليّ أن محمد آل فاضل يستضمّر، في هذه النصوص، نقداً لمجموعة من الظواهر المترسبة في الممارسة الثقافية والإبداعية التي يواجهها ببورخيسية ظاهرة، كما يبرز وعيه بتدافع الأجناس التي يحاول كل منها أن يتحصل أكبر قدر ممكن من مساحات الضوء والتلقي، ولعل إشارته إلى تقديم الاختيار لمّا ينبغي الوقوف عنده، ذلك أنه من المعلوم كون بعض الأجناس الإبداعية تنال الاهتمام الأكبر في مراحل معينة، يكون في الغالب ذلك مرتبطاً بالأسماء التي تكتبها وبحضورها الإعلامي وسلطتها الثقافية، وفي هذا الصدد كان الحديث عن زمن الشعر ثم زمن الرواية التي يُعتقد الآن أنها ديوان العرب الجديد، ومنه نشهد ظواهر الترحال الإجناسي، حسب طبيعة الاهتمام الذي يناله الجنس الأدبي وحجمه، لكن الاختيار يجعل كتاباً معينين يخلصون لأجناس معينة دون غيرها ولا يكتبون في أجناس أخرى إلا بدافع

التجريب بعد أن يكونوا قد منحوا الكثير من الوقت والعمر لأجناسهم الإبداعية الأثيرة.

ولنتأمل، من خلال المؤشرات أعلاه، كيف يبنى الموقف النقدي في إضمامة (لياليّ على الرصيف) بين استسعاف التخيل بوساطة القصة القصيرة جدا تارة وبين التفكير الواعي الذي تضمّنه الشذرة تارة أخرى، فينطلق من الإشارة المضمرة إلى مقومات الكتابة كما يتمثلها، ثم ينبه على إشكالات التلقي المرتبطة بها سواء تعلقت بإشكال القراءة أو التأويل.

المفارقات الثقافية

يشتغل محمد آل فاضل في إضمامة (لياليّ على الرصيف) على اللغة عبر محاولة استثمار ثراء ألفاظها ودلالاتها التي تتشظى حسب السياقات والمجاورات التي يصطنعها الكاتب، هكذا يصير للكلمة ضمن بعض هذه السياقات أبعادا ثقافية دالة، ومن ذلك نص (مكاملة) حيث لفظة (أتظاهر)، التي هي من المشترك اللفظي الذي يحتوي أكثر من معنى، انتقلت من المعنى الحميمي حيث الانشغال وارد بين الأصدقاء إلى المعنى السياسي الذي يستتبع مساءلة واستنفارا في أوطاننا، وجاء في النص:

(هاتفه صديقه معاتبا: - البارحة كنت تتظاهر بالانشغال.

- أظاهر؟! من قال ذلك؟!
- الأصدقاء كلهم قالوا ذلك!
- وبعد المكاملة عاد إلى منزله، وفي الطريق قبض عليه، ومازال التحقيق معه جاريا) ص28.

لنتأمل، هنا، كيف تصير الكلمات مخيفة تستلزم تحركاً آمناً، والأخطر أن يسود تأويل واحد تنتفي معه الإمكانيات الأخرى التي تجعل الأمر، في عمقه، اختلافياً. الاختلاف المقرون بالسعة المؤدية إلى التعايش، حيث الوطن المشتته. وإن الوطن، في الإضمامة، هو فضاء ينبغي أن يسوده النظام حيث الحقوق مضمونة والواجبات مفعلة عند الجميع كما يُبرز ذلك نص (غربة) الذي يستنكر فيه السارد حديث الناس عن الوطن الأصلي الذي غادره لأسباب كثيرة، لعل الظلم واحد منها، رافعا في وجه مخاطبيه الصيغة الاستفهامية (عن أي وطن تتحدثون؟)، وهي صيغة خرجت عن وظيفتها الحرفية إلى استلزام يستدعي، بالأساس، احتجاجاً على سوء حد مفهوم الوطن، إذ الغربة عنده وطن يسع أحلامه ويؤمن بها بينما وطنه خان تلك الأحلام وأقبرها. وفي نص متصل هو (احترام) يظهر كيف أنه في الوطن الأصلي يغيب النظام وتسود الفوضى، ومع ذلك يطالب البعض باحترام النظام قياساً إلى الغرب حيث النظام نمط حياة.

إن كثيراً من النصوص القصصية القصيرة جداً والشذرية تضع الأصبع على الجروح التي تتخن جسدنا الواهن أصلاً، عبر تقنية المفارقة التي هي صيغة موافقة للوضع القائم. ومن مظاهر الاشتغال على المفارقة أيضاً، اللعب على الفروق الدلالية بين الكلمات التي يُعتقد أنها بمعنى واحد، كمفهومي السعر والقيمة في نص (مكتبة) الذي وجد فيه السارد كتاباً بقيمة عالية برغم أن غلافه مُذِلّ بعبارة (سعر مخفض جداً)، وكذا في نص (قيمة) حيث قيمة الماء في الصحراء بقيمة الحياة نفسها التي لا تقدر بسعر. وهذان النصان، وغيرهما، ينبهان على محدودية المال وسلطته في بعض الحالات، إذ قد لا ينقذ حياةً توشك على النهاية أو تضمن قيمة عالية في ميدان مثل الثقافة. وهذه اللعبة الثقافية التي ظاهرها لغوي تغري محمد آل فاضل في كثير من نصوص الإضمامة، ذلك أن رهانه العام الذي يمكن استجلاؤه هو نقد كثير من الظواهر الاجتماعية والسلوكية المعيبة والخطيرة في آن، ولعل إحدى نصوصه الشذرية

غير المعنونة يظهر حجم الخطر الذي ينبه منه جاء في النص (أناني... يفجر المارة... ويدخلون جميعهم النار، ويدخل هو لوحده الجنة)!" ص55.

إن الأنانية التي هي صفة مذمومة في النصوص الدينية التي تنص على الإيثار أو الموازنة في المصلحة على الأقل كما هو الحديث النبوي الشريف (لا يؤمن أحدكم حتى يحب لأخيه ما يحب لنفسه)، تصير اعتقاداً راسخاً عند بعض من يؤمن أن الموت والقتل هو سبيل الجنة؛ بينما يتساءل الكاتب متشائماً باستلزام النفي في نص آخر (من منا يستطيع أن يقنعهم أن يحيوا في سبيل الله؟) ص55. والمشكلة الأخطر أن البعض تصير عنده معتقدات القتل ونسخ الآخر المختلف واجباً عينياً، بحيث يُضرب الحق في الاختلاف، وهو ما قد يفضي إلى حال التخلف التي تحذق بأوطاننا وتغرقها في الدماء ونسف الحياة التي هي إحدى الكليات الخمس التي جاءت الشريعة الإسلامية لحفظها، وهذا النص الذي عنوانه محمد (بازدهار) يلخص هذه الحالة: (نظر إلى السؤال: ما عكس "مُتخَلِّف"؟. كتب بسرعة "مختلف") ص31.

وإن نصوص (ليالي على الرصيف) مشبعة برهان نقد الأنساق الثقافية سواء تلك الساكنة في كلام الناس أم سلوكهم، ومن هنا تكتسب نصوصها قيمتها العالية والنوعية، ولعل محمد آل فاضل أخذ وقته الكافي قبل إخراجها إلى الوجود، ذلك أن التقنيات المعتمدة في صياغة النصوص تختلف من نص إلى آخر، كما يلمس القارئ تنوعاً في القضايا التي تعرضها وتبئر على مضمورها. وبالمجمل فالعمل يستحق الكثير من التشجيع، مادامت أغلبية نصوصه مصاغة بحذق بالغ وتؤدة تشي بحكمة ووعي بنوعية الكتابة التي يمارسها.

القسم الثاني

المتخيل الملتبس ومخاتلات الهامش

(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي

من قيد البنيات إلى حرية الذات

تقديم

إذا كنا نفهم الحرية على أنها سخرية من الأقفاص وخروج من الحدود والقيود التي يخرعها الأفراد والجماعات تحت ذريعة تنظيم حيوات الناس وممارساتهم وسلوكاتهم. فإننا نكون إزاء ثورة محسوبة وواعية على محاولات التدجين أو المسارات المرسومة بدقة وعناية. وغياب الوعي بالأهداف والمرامي من كل ثورة على تلك القيود، قمين بتحويل مطلب الحرية إلى فوضى مدمرة. ولا ضير من أن نمثل لهذه الفوضى بالخريف العربي، الذي سمي تجاوزا (ربيعا)، وبالشعر الذي حين تخلّى عن سيمتريّة القصيدة وقوانينها الصارمة صار، في كثير من المحاولات، أرضا بلا حرمة يحرقها كل قاصد شهرة أو القصة القصيرة حينما قدت من فستانها الكثير، فجاءها كل راغب في غنيمة الانتشار تحت التنصيف الإجناسي (القصة القصيرة جدا). وليس المقصود عندي، في هذا السياق، الاعتراض على قدرية الارتقاء في الأجناس الأدبية، أو تحررها من بنيات جمالية راسخة تجاوزها الزمن أو لم تعد الذائقة تستسيغها. وإنما الم ركوز عندي التنبيه على أهمية الوعي الذي ينبغي أن يصاحب، لازاما، كل محاولة لفتح كوة نحو الأفق الأرحب الذي تعد به الحرية باعتبارها حقا وممارسة.

ينبغي، إذن، أن ننطلق من حد موسع لمفهوم الحرية في علاقتها بالرواية، حدّ لا يراهن، فقط، على وظيفة الرواية بوصفها ديوان العرب الجديد، أي مواكبتها تحرر الأمة والذات، من منطق (الالتزام) الماركسي، الذي يؤكد على ضرورة أن ينقل الإبداع تفاصيل الصراع في المجتمع وتدايعاته. ولكن أن نقف

على تحرر الرواية نفسها من أنساقها الجمالية الكلاسيكية نحو آفاق التحديث. والتحديث نفسه يعني (العمل على تحرير الذات)¹. أي زعزعة ولائها للماضي والجاهز والمكرس، والتوجه نحو مغامرة التلفع بالجديد والمباغت والمربك، لكن المعبر عن جوهر التحولات التي تصيب الذات والواقع الموضوعي من دون أن يكون مطابقا لهما بالضرورة. وهو المنطق الذي يمكن نقرب منه في رواية (كان وأخواتها)² لعبد القادر الشاوي، الصادرة في طبعتها الأولى سنة 1986 (صدرت في طبعة جديدة عن دار الفنيق سنة 2010)، والتي كتبت زمن اعتقاله السياسي بسجن القنيطرة. وبعيدا عن تصنيف الرواية ضمن (أدب السجون)، فإن الوقوف على بنائها الجمالي كفيل بإضاءة المنطق / أو اللامنطق التجريبي الذي هو محرك التجربة عند عبد القادر الشاوي. ونشدد في هذا السياق على أهمية الوعي بخوض التجريب بوصفه اختيارا جماليا، وإلا فإن كل محاولة تخيلية لا تقوم عليه هي محض تخريب على حد وصف أحمد بوزفور في إحدى اللقاءات حول القصة القصيرة بالمحمدية، والتي عممها على عدد من المنابر الإلكترونية والورقية.

إن الهدف المرجو من هذه القراءة، إذن، هو محاولة الخروج من تصنيفين التصقا (بكان وأخواتها)، تصنيف يعتبرها رائدة لتوجهه في السرد المغربي هو (أدب السجون)، ثم القراءة الأيديولوجية التي تجعل منها بيانا يحاكم التوجهات الماركسية في مرحلة صعبة من تاريخ المغرب هي منتصف السبعينيات والثمانينيات، زمن التوجهات الأصولية والراديكالية الجذرية التي تواجه سلطة متجذرة، قاسية وغير متفهمة. والانتباه إلى خصوصيات هذا النص التجريبي، الذي لا يخلو من مخاتلات قصدية، هدفها إرباك المتلقي وخلخلة يقينيته، تواؤما مع ارتباك الذات السردية ذاتها وسارديتها. ومن ثم فإننا

1 شكري، عزيز الماضي. أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، ع355، سبتمبر 200، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت. ص10.

2 عبد القادر، الشاوي. "كان وأخواتها"، منشورات الغد، المغرب، ط2، 1999.

سنكون إزاء نص ينتمي إلى الرواية الجديدة التي تحتفي "بجماليات التفكك"، أي بالمخاتلة الواعية.

النحو الخدعة / السارد الناقد

ساد تفسير اختيار هذا العنوان المحيل على مجال النحو عند الكثيرين وقت صدور الرواية، إلى محاولة خداع رجال الشرطة والرقيب، حتى لا تصدر وتمنع، وهو ما تحقق بعد أن اكتشفوا متأخرين مضمونها السياسي، ومنعت فعلاً، لكن بعد أن حققت انتشاراً قياسياً فلقد بيع منها ألف نسخة في أسبوع واحد. غير أن هذا التفسير المرتبط بسياقات خارجة عن النص، ليس وحده الذي يضيء هذا الاختيار. فالنص نفسه يعطينا مبرراً قوياً له، وهو الشهادة المنقوصة على العصر، أي إن النص الروائي بما يتضمنه من معلومات وشهادة على حقبة معينة، تمثل فقط وجهة نظر كاتبها الراغب في تصفية الحساب، رمزياً، مع ماضيه بوساطة الكتابة، يقول في آخر مقطع سردي من الرواية "التجربة تستغيث فينا بمن يفك عجمتها، وسيقول المعنيون: هذا بهتان وتدليس، وهل من الخطأ البين أن يعرب الساهون (كان) بالفعل الماضي الناقص"¹. أي أن العنوان هو ضبط للتأويل ورد قبلي على الذين يعتبرون أن الروائي قد شوه الحقيقة أو ضلل قارئه حينما حولهم إلى شخصيات في روايته. وهو التأويل الأقرب والأقوى، بما يجعل من الرواية شهادة تخيلية تهم صاحبها بالمقام الأول، أي رغبته في تحرير الذات من ماضيها ونقدها أيضاً بعيداً عن النرجسية المفتعلة التي تصيب الناس وهو يوثقون سيرهم. إذ، في الأغلب، يصورون أنفسهم بنوع من المثالية التي تصاحبها شيطنة الآخر ورميه بكل النقائص الممكنة.

1 نفسه، ص 173

إن ما يؤكد النظرة الموضوعية والنقدية للذات وللواقع الموضوعي وتحرر الكاتب من سلطة الجماعة والمنظمة اللتين ينتمي إليهما في (كان وأخواتها)، هو تفصل الرواية إلى مقطعين سرديين كبيرين، يمكن أن ندعو المقطع السردى الأول بالإعجام، ويضم الفصول الثلاثة الأولى، الفصل الأول (قضية "ش")، والفصل الثاني (ومن)، والفصل الثالث (معه). والتي تفرز الجملة الدالة (قضية "ش" ومن معه). أما المقطع السردى الثاني، بمقدرونا تسميته بمقطع الإعراب، وهو يضم الفصل الخامس ويحمل العنوان نفسه (الإعراب). وفي كل مقطع سردي منهما سارد مختلف. فإذا كان السارد في المقطع الأول يحكي ظروف الاعتقال وملابساته، ووشايات المعتقلين بعضهم بعضا بعد التعرض لفنون التعذيب، وما أغرب أن نتحدث عن فن هنا، وفظاعة الاستنطاق. والحملة الإعلامية التي شنتها الإذاعة التي أدانت المتهمين قبل القضاء بتهم ثقيلة تهم زعزعة أمن الدولة ومحاولة قلب النظام، فضلا عن ظروف المحاكمات، وسجلات المتهمين والقضاة. أما السارد في المقطع الثاني، فنسميه ساردا ناقدا، إذ يستدرك كل ما أعجم أو استشكل في الفصول الثلاثة الأولى. إنه يبدو كما لو كان ساردا من خارج النص، وخارج الذوات السردية أيضاً. فهو، مثلا، يعترض على كل محاولة لتجنيس المحكي في المقطع السردى الأول باعتباره سيرة ذاتية، مستشهدا بفيليب لوجون الذي يرمز له بالحرفين الأولين من اسمه (ف.ل)، ومحتجا بغياب تفاصيل تهم جوانب الذات (ش) (العلاقة بالمدينة، اعتقال الأب، العلاقة برفقاء الدرب، وتاريخ قرية باب تازة...).

يبدو السارد الناقد متوجها بالخطاب إلى السارد الأصلي في النص، لكنه في الحقيقة يتخذ ذلك تعلقة للتوجه إلى المتلقي الذي قد يعيب عدم وجود علامات التقييم في كثير من المقاطع السردية. فيفسرها هذا السارد (بازدحام الرؤى والخيالات والأفكار)¹. وهو بذلك يوجه القارئ نحو استبصار الأبعاد

1 نفسه، ص 138

الثاوية وراء هذا الاختيار الواعي. ورغم أن هذه التقنية التي توسل به الشاوي قد نبهت على كثير من الأحداث الغامضة والاعترافات الناقصة، تماماً مثل هي كان الناقصة من الحدث، فضلاً عن تمديد الزمن النصي ليشمل الصراع الأيديولوجي بين الماركسيين والإسلاميين؛ فإنها أيضاً تحاول أن تضبط مسار التأويل وتحدده، مما قد ينفرز عن خطر جعل النص مغلقاً.

وعموماً، فإن السارد الناقد في الفصل الخامس ليس إلا السارد الأصلي نفسه، ذلك أنه عليم بالحكايات نفسها التي يسردها السارد الأصلي، حتى في جوانبها الحميمة والجوانية. وهو أيضاً الرأي الآخر الذي يُضمَر ويُقَبَر عند كتاب السيرة الذاتية، ذلك الذي يقول "الحقيقة" ويحتفي بإنسانية الذات السردية لا مثاليته. ثم إنه المعبر عن تحرر نص (كان وأخواتها) من الدعاية للحزب أو المنظمة، وحتى من إمكانية الحسم في تجنيس النص.

التخييل الذاتي

إن القارئ لـ (كان وأخواتها)، سيجنسها، في الأغلب، باعتبارها سيرة ذاتية، خاصة مع وجود معلومات وأحداث مرجعية كثيرة موثقة في الحقبة المحكية (الاعتقال، ما قبله وما بعده)، كقرارات الإحالة على القضاء وبيانات الإذاعة الوطنية في تلك المرحلة، ناهينا عن التطابق بين الشخصية (ش)، وعبدالقادر الشاوي، فكلاهما ابن قرية باب تازة، وكلاهما عمل في الدار البيضاء، ومن مواليد 1950، واعتقلا في التاريخ ذاته. وغيرها من المعلومات التي تتعدى حتماً منطق المصادفة. وإن كان السارد الناقد في فصل (الإعراب)، قد اعترض على هذا التجنيس، ومحتجا عليه بما ذكرناه سالفاً. فإن الروائي (عبدالقادر الشاوي) الموجود خارج النص، بدوره، قد جنس النص بوصفه (رواية). بما ينبه على سطوة التخييل في العمل، باعتبارها تسامياً على المرجعي الذي يستثمره دون

أن يطابقه كلية أو يسغرقه إلى الآخر. ومن ثم يكون على القارئ أن يتحرر من النظر إلى الساردَيْن في النص بمنطق المطابقة مع عبدالقادر الشاوي. ذلك أن الساردين نفسيهما، غالبا، ما يعتمدان المخاتلة في ضمير الحكي نفسه، الذي يلتبس في كثير من المقاطع السردية بين ضمير المتكلم أو المخاطب يقول "ويسمعني صوتي إذ أغنيك أهزوجة، شاردة كالظلال، لدمعي ملوحة سائبة، أستقطره لا يرويني، وها إن دورة العذاب الحر ابتدأت ومسافة الحرمان استطالت"¹. وهذا المقطع امتداد لمقطع مسرود بشعرية طافحة لامرأة تجد هوى عميقا في روح السارد السجين.

والمرأة والشعر معا محفزان من درجة عالية على ارتكاب الأمل والتمسك بتلابيبه، في ظل فيض من الألم والغبن والمحاکمات المخدومة، فإذا كانت الكتابة هي سلاح السجين (ش)، لكي يتسامى على الشرط الموضوعي الأقصى، فإن ملح الكتابة حضور المرأة والشعر. وليس غريبا مطلقا أن يتضمن الفصل الثاني (ومن)، فائضا من الشعرية التي تخترق لغة السرد، أوحى النصوص الشعرية المستقلة التي تناجي الرفيقة وتحتفي بحضورها الرمزي (الآن تأتين كالنجاة/ وتأتين شافية/ وتأتين سندا/ وتأتين كالحياة/ أمن سنين كنت أنتظر هذه الحياة؟)² ص 63. والملاحظ أن النصوص الشعرية تحضر في مستويات كثيرة من الرواية، في افتتاح الفصول وداخلها. وهي، الغالب، تواكب اللحظات العصبية وتخفف من وطأتها.

وإذا كان الشعر وضرب المطابقة الممكنة مع الواقع الموضوعي هما عصبا التخيل في الرواية، فإن الذات بحضورها البارز سواء بوصفها ساردة أو مسرودا عنها هي مناط الحكي. ومن اللطائف في الرواية العنوان الداخلي الذي اختاره الشاوي في الفصل الثاني، وهو (اليوم العالمي للذات) الذي يستعيد من خلاله

1 نفسه، ص 65

2 نفسه، ص 63.

ذكريات المجيء إلى الرباط والانطباعات الأولى عنها. وإن الاحتفاء بالذات ورسم أبعادها هو ما ترمي إليه (كان وأخواتها)، ولكي نفهم أبعاد هذا الحضور، فإنه ينبغي أن نتأمل في العناوين الداخلية التي يصاحبها سرد مقتضب في الصفحتين 81 و82، وهي على النحو الآتي (القمع، التوحد، المرأة، الاعتراف، الوحدة، خاتمة...). وهي عناوين تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو الألم. فموضوعاته المقتضبة لم تخرج عن وصف آلام الجسد، وقمع الأحاسيس وانتزاع الاعترافات، ومزاحمة الوقت للرغبة والتوحد بين جسدين. وإن السارد الناقد في فصل (الإعراب) يؤكد على هذه الجوانب التي تهم ضنك الذات ومعاناتها، وينتقد مهادنة السارد الأصلي، وتخليه عن فضح معاناتها في ظل مناخ اجتماعي يغيب فيه تحكيم العقل والقانون. ولعل تذكيره بحبس القائد أب (ش) الموظف معه، دون محاكمة أو تطبيق للقانون، لما يقف دليلا على سوريالية التسيير في حقبة السلطة فيها حكم وخصم لا يرحم.

خلاصة

إن مفهوم الحرية الذي انطلقنا منه في هذه القراءة مفهوم موسع، ويضع اليد على قدرة نص مثل (كان وأخواتها) على الإسهام في حركة التحرر من سلطة الحكاية، ومن المثالية التي تقدر الذات السردية في الأعمال السيرية، وتضمن كثير من الجوانب الجمالية التي صنعت رواية تجريبية مسنودة بوعي جمالي وثقافي حاد. رغم أنها كتبت في سياق سياسي يشهد صراعا أيديولوجيا بين النظام والماركسيين وبين هؤلاء والأصوليين، فضلا عن ظروف السجن القاسية.

بنية التناس وشعرية السرد في رواية (سوق النساء)

جمال بوطيب كاتب عابر- أجناسي تنقل بين أجناس متنوعة¹، القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، الشعر، ثم الرواية التي افتتحها بروايته البكر (سوق النساء أو ص ب 26)²، وهي موضوع هذه الإطلالة النقدية التي ترمي إلى تفكيك أهم بنيات خطابها. وبنية الخطاب المقصودة، هنا، تأتي بالمعنى الذي حدده الدكتور توفيق قريرة، أي كونها " بنية عامة ومجردة ولها من القيمة المعيارية ما يجعلها رقبيا على الإنجاز"³. بعبارة أخرى فإن بنية الخطاب هو مفهوم يؤشر على سلطة قواعد الجنس الأدبي، كما هي محددة في نظرية الأدب، على إنجاز الأعمال الإبداعية (أي النص الأدبي) بين التوجيه أو الإسقاط القسري لتلك القواعد، وينجم عن هذه العلاقة إما أعمال كلاسيكية في تجوهرها الداخلي أو منجز إبداعي تجريبي يثور على تلك القواعد ويند عن قسريتها، ونفترض أن رواية (سوق النساء) من الصنف الثاني.

إن هذه الورقة ترمي إلى تمثيل مؤشر محوري من مؤشرات التجريب في رواية (سوق النساء) وهو ما ندعوه بنية التناس وتناس البنى. والتناس هنا

1 صدر لجمال بوطيب الأعمال الآتية: في القصة (الحكاية تأبي أن تكتمل) 1993، (برتقالة للزواج!! برتقالة للطلاق) 1996، (مقام الارتجاف) 1999، (زخة...ويبتدئ الشتاء) 2001. وفي الشعر ديوان (أوراق الوجد الخفية) 2007. فضلا عن كتبه النقدية والأكاديمية.

2 جمال، بوطيب: رواية سوق النساء أو ص ب 26، مطبعة MBH، آسفي، المغرب، ط1، 2006.

3توفيق، قريرة: التعامل بين بنية الخطاب و بنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، العدد 2، المجلد 32 أكتوبر- ديسمبر، 2003، ص: 185.

باعتباره علامة أساسا من علامات التحديث في بنية العمل الروائي. لأننا نعتقد أن جوهر عمل بوطيب هو محاولة خلخلة العلاقة النمطية بين النص وبين الخطاب، بأن يند عن العلاقة الإسقاطية التي تحكم العلاقة بينهما في الروايات الكلاسية إلى أخرى منفتحة بين البنيتين تتخذ طابعا توجيهيا مؤداها علاقتان اثنتان:

✓ علاقة التماثل بين بنية الإنجاز (بنية النص) وبنية الخطاب، وهو ما ينفرد عن التناص الذي هو تداخل بين نصوص أخرى من مستويات مختلفة، نصوص غائبة تجمع بين ثقافات سابقة وأخرى لاحقة، بل وتنتمي إلى جغرافيات وحساسيات متنوعة. وهذا التماثل يتم على مستوى الدلالة (نصوص غائبة تغني دلالة النص الإبداعي) مثلما يتم على مستوى البنية (تداخل البنية التركيبية والصرفية والمعجمية ضمن بنية النص الجديد)¹.

✓ العلاقة الثانية هي علاقة تجاوز بنيتي خطاب في نص واحد، وفي رواية (سوق النساء) يتعلق الأمر بثلاث بنى: بنية خطاب الشعر، بنية خطاب الرواية، وبنية خطاب النقد.

علاقة التماثل بين النص وبنية الخطاب (التناص).

يدفعنا الانطلاق من عنوان الرواية، بوصفه عتبة كبرى ودالة، إلى التساؤل عن الوظيفة التي يتلبسها في علاقته بالمتن من جهة، وعن النصوص الغائبة التي تخترقه من جهة أخرى باعتباره، أي العنوان، حضورا يقوم دليلا على غيابها من جهة ثانية. لأن العنوان وإن كان في الخطابات اللوغوسية مخلصا لوظيفته المرجعية المهيمنة، حيث المتن تفصيل لدلالاته وإحالة أمينة عن محتواه، فإنه يفقد في رواية (سوق النساء) الكثير من سلطته المرجعية

1 نفسه، ص 191.

بسبب الحضور الطاغي للوظيفة الشعرية التي هي من صميم حبكة النص وإحدى بنياته الجمالية المميّزة. وهو ما نلمسه حين نربط بين دال (سوق النساء) في علاقته بالنص في سياقه الخارجي، حيث ينهض الموروث الشعبي ماثلاً عبر تراث سيدي عبدالرحمان المجدوب الزجاجال المغربي الجوال، وهو القائل:

سوق النساء سوق مطيار يا الداخلو رد بالك

يووروك من الربح قنطار ويرزوك في راس مالك

يظهر جلياً أن العنوان يتشح بمحمول دلالي سلبي، ففقدان رأس المال هو خسارة مادية قاسية على التاجر، لكنها أقسى حين يكون الرأس مال رمزياً، قد يكون القلب بكامل ما يلخصه من مشاعر جارفة (في مقابل المشاريع عند التاجر). أما البحث في علاقة دال العنوان بسياقه الداخلي فيدفع القارئ إلى طرح أسئلة مفخخة: هل يتعلق الأمر بسوق للنساء أم بامرأة واحدة تختصر كل ما يمكن أن تجده في امرأة؟

"أنا نساء في امرأة.." ص26، إجابة تواجهه القارئ من لدن أحد شخوص الرواية هي لبانة الربيعي، محور الحكى والمحرك الرئيس لغالبية الأفعال السردية في الرواية، في علاقتها بعبدالرحيم دباشي الذي يؤمن حد التقديس بدلالات العنوان كما هي في موروث عبدالرحمان المجدوب، والذي يعكسه هذا النص المقتبس (عاق أنت يا قلبي مثلك مثل قلب سيدي عبدالرحمان المجدوب:

يا قلبي نكويك بالنار ولا برت نزيدك

يا قلبي خلفتي لي العار وتريد من لا يريدك) ص12.

وهي منافذة نصيّة تكرر دلالات الفقد والمكابدة، وتجعل من عبدالرحيم دباشي ولبانة الربيعي طرفي صراع من نوع خاص. وإذن، فإن

دلالات العنوان هي إيدان بانفراط عقد الوجد وبتواصل مغيب، كما غياب علاقة واضحة بين العنوان الرئيس (سوق النساء) والعنوان الفرعي (ص ب 26) الذي كان اختياره، ربما، جماليا صرفا يرمي إلى إحداث المفارقة والخروج عن المواضعات الدلالية مما يصعب عملية التأويل ويطيلها ويجعلها مائعة أكثر. فحرف العطف (أو) الذي يفيد التخيير أو التعيين، قد يوهمنا بوجود عنوان رئيس بالموازاة مع عنوان رئيس آخر داخل المناص نفسه، بيد أنه يفقد بعده الإحالي بالقياس إلى البعد الغرافي graphique الذي يميز، من خلال عناصره الإيقونية، بين عنوان رئيس يمثل عنصرا مهيمنا وعنوان فرعي داله (ص ب 26) بما هو علامة على تواصل منفرد هو معادل موضوعي للمنفلت من شخوص الرواية، ففقدان التواصل يعني التخلي عن الوجد وهما معاً يعادلان الخسارة.

إن الاشتغال على العنصر المهيمن، كما هو عند الشكلايين الروس، هو مقوم أساس من مقومات التحديث في بنية النص الروائي، والذي من مظاهره تقويض سلطة المرجعي بالقياس إلى الشعري الإشهاري واستثمار البعد الإيقوني الموزع بفتنة على السند بما يماثل فتنة خطاب الشعر وتنسجه في بنية الرواية بوساطة نصوص شعرية دالة، وخطاب الشعر أدى وظيفتين في الرواية: تأثيث فضاء الرواية وتلبس ذوات قائله وتصوراتهم في لحظات سنم العشق وحتى في انحداره العميق والمهول أيضاً ليقول كما قال ابن زيدون في رسالته الجدية (من أين لي بقناعة عاشق ولادة لأقول: وإني أتجلد وأري الشامتين أني لريب الدهر لا أتضعض) ص 12. هذا هو الجلد الذي تمنى عبدالرحيم دباشي أن يعتاش عليه وهو المفصوح بحب لبانة (أنا المفصوح بحبك بعد أن نظر الأعمى إلى عيوني فكشف حبك الجبار والطاغية وسمع الأصم هوس لساني) ص 13، أليس هذا المتنبي هنا بصورة ما؟

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعتُ كلماتي من به صمم

هما في سياقين مختلفين، لكنهما معا يقصدان إلى سجال معذبهما ويقصدان أسرار الحب (أو ليس الحب فنا) ص13. وعموما فإن تناصات الشعر تكثفت في استبطانات عبدالرحيم دباشي وبوحه المحزون. وهو أمر لا نلفاه في الفصلين الخاصين بلبانة، ولا غرو فهو كاتب ومبدع، فالكتابة جعلت البوح أيسر وأبقى، لأنها، أي الكتابة، وحدها ما يوثق الذكرى ضدّاً على سطوة النسيان (صرت أبحث عن أي بياض أفثقه بأية تفاهة قد تتبادر إلى ذهني فأسجلها أو أشطبها، متلذذاً بوهم الإحساس أني كاتب) ص7.

علاقة تجاوز بنيتي خطاب في نص الرواية،

يعد هذا النوع من التجاوز علامة مهمة على نصية وفرادة تنسيجه، إذ أن حضور نويات من بنيات خطاب أجناس أخرى قد يفضي بالنص إلى فقدان اتساقه وانسجامه، مادام النص (هو ترابط مستمر للاستبدالات السنتجيمية التي تظهر الترابط النحوي في النص)¹، لذلك جاءت الرواية حاملة لآثار تنضيد بنياتها كما في نظرية الرواية: شخوصاً وزمناً وأمكنة رئيسة وأخرى ثانوية، وتعدداً للموضوع خلاف القصة، وسرداً ووصفاً وسارداً ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث، لكن بإخراج جديد وضمن حبكة خاصة، تقوم على استغلال البعد التوجيهي لتلك البنيات:

- بعثرة فصول الرواية وبعثرة ترتيب صفحاتها.
- غياب الصفحة الوهمية.
- غياب الفصلين الرابع والسادس وجعل الفهرس مضللاً للقارئ بعد مساعدته على إيجاد الفصول المطلوبة.

1 حسين جميل، عبدالمجيد. علم النص: أسسه المعرفية وتجلياته النقدية، مجلة عالم الفكر، ع2، م32، أكتوبر- ديسمبر، 2003، 145.

■ تذويت الكتابة (التداخل بين السيري والتخييلي)

وهي مؤشرات شكلية تعضد فرضية انتماء رواية سوق النساء إلى رواية التجريب الذي يتعزز باشتغال جمال بوطيب على لغة شعرية فيها من ماء الخطاب ما يجعلها تنساب في روح قارئها وتتغلغل في ذاته (أما وجل أنا من بعدك... سيدتي/ إذ فجر غشت غشني/ وبانطفائك رشني/ أثمر وجنة باردة/ ويداً سكنت/ من بعد ما سكنت غلالات القلوب) ص31، هي قصيدة تختفي وسط غابة السرد، لكن يفضحها المجاز والجناس والقوافي المرسلة والمتابعة، حتى لتقول إنها قصيدة تفعيلة أو قصيدة نثر. فالشعر يسكن تراكيب الرواية ومعجمها، فتصير الكتابة نفسها كتابة بالشعر تتمثل في بنياته المؤتلفة في نظام النص وكتابة عن الشعر تتلخص في نقد واقع الذي صار المشرفون عليه منظمي حفلات.

التباس المتخيل في (امرأة النسيان)¹

إن الإنسان مجبول على مهابة النسيان، وقد قال محمود درويش توجساً من هذا الاحتمال القاتل (تُنسى كأنك لم تكن) لذلك تكون الكتابة خياره الأسمى لضمان الخلود في الذاكرة. وهو، أيضاً، محاولة في القتل، ما دام الإنسان يستقصد، أحياناً، طمرَ جوانب من حياته في تربة الفقدان. فالشعور تجاهه، أي النسيان، مزدوج ومتضارب: الخوف من أن يطال الحميمي والمفرح، والرغبة في أن يسعفه في دك كل ما سبب كدراً مقيماً وألماً طافحاً. وإن الروائي محمد برادة من أكثر الروائيين المغاربة احتفاءً بسؤال الذاكرة والنسيان، فقد كتب روايتين يستحضر فيهما بعض سبلهما (لعبة النسيان) و(امرأة النسيان). وإذا كانت (لعبة النسيان) رواية تحفر في ذاكرة (الهادي) وطفولته في فاس حيث فقدان الأم (للا غالية) والخال (السّي الطيب)... فإن (امرأة النسيان) التي صدرت بعدها بأزيد من خمسة عشر سنة، هي احتفاءً بذاكرة شخصية ذكرت عرضاً في (لعبة النسيان)، وهي شخصية (ف.ب) الغامضة التي انتقلت من الهامش إلى مساحة الضوء السردى الكاشف، لتكون مناط الحكى في (امرأة النسيان)، وهو الحكى الذي تتدحرج كرتة فتجذب إليها شظايا الذات، الحزب، والوطن.

و(ف.ب) هي شخصية نازحة من (لعبة النسيان) إلى حي فيردان بالدار البيضاء، بعدما تلقى الكاتب (السارد) مكاملة من امرأة تدعوه إلى لقاء عاجل بصديقتها (ف.ب) إحدى شخصياته في (لعبة النسيان). هكذا تصير

¹ محمد، برادة. امرأة النسيان، نشر الفنك، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2004.

شخصية ورقية ممعنة في التخيل كائنا من لحم ودم يضرب موعدا للقاء والمكاشفة، وهذا التحول يضيق المسافة بين التخيلي والمرجعي حتى لتلتبس الحدود بينهما وبين الماهيات بالضرورة. ومن أشكال هذا الالتباس الإشارة إلى الشخصية بالحرفين الأولين من اسمها ولقبها بدل الإفصاح عن اسمها الكامل، وهي الصيغة الاحترازية التي نلفاها واصمة لصفحات الفضائح والجرائم حينما لا يكون القضاء قد أصدر بخصوصها حكما نهائيا بالإدانة. إنها قصدية خلق الالتباس والغموض على هذه الشخصية والتنبيه على نصيبها من الاتهام الذي قد يرميه بها المقربون أو المجتمع باعتبارهما سدنة نسق القواعد العليا التي يقيد بها المجتمع أفرادها.

إن لقاء الكاتب/ السارد ب(ف.ب) يضيء بعضا من جوانب الالتباس، حينما حدثته عن الهادي (بطل لعبة النسيان) وعلاقتها به في باريس في مرحلة الستينيات التي مارست فيها حريتها المنطلقة بأشكال مختلفة: الرقص، الكتابة تأثرا بفلسفة النفي، المشاركة في انتفاضة الشباب الفرنسي 1968، محاولة كتابة رواية عن المغرب من وحي تلك الانتفاضة...، قبل أن تعود إلى الدار البيضاء منهارة بعد فشل زواجها من الطبيب جليل الذي لم تستطع التعايش مع أجواء أسرته في الراشدية ولا بناء حياة جديدة في باريس. من هنا تأتي الإدانة حينما ترمى بالجنون من قبل أسرته فتعيش منفى اختياريا في معزبة وحيدة تجسيدا، ربما، لإيمانها بفلسفة النفي التي كتبت عنها، تقول للكاتب/ السارد (أنا في نظر العائلة حمقاء، لكن الشعور المهيم علي أن العالم الخارجي لم يعد يغريني) ص12. هكذا يُدين نسق المجتمع الشائين عن طوقه، بينما الأنا لها حسابها الخاص بعد أن تكون قد استوفت إمكانات حريتها هناك، وإيمانها أنها على وشك النهاية قالت للكاتب/ السارد (أنا سأرحل عن هذه الدنيا قريبا وأنت مستمر بعدي) ص96.

وهي نتيجة معكوسة بحسابات الحياة الواقعية، إذ إن موت الشخص التخيلية رمزي وموت الكاتب الواقعيين حقيقي، وأن الديمومة للشخص التي تحيا أبداً وأما النسيان فمتربص بالإنسان الواقعي. لكن شخصية (ف.ب) تعلن خلاف هذا الترتيب المعروف، وهذا وجه آخر للالتباس، إذ قد تكون (ف.ب) شخصية احتمالية توارد أن تتفق في الصفات مع شخصية لعبة النسيان، لكنها ليست تلك الشخصية التخيلية الصرف. والحقيقة أن اللعب على هذا الإمكان، سردياً، هو ما يحف (ف.ب) بكل المهابة المجلجلة التي تجعلها، رغماً عن تصريحها، في عمق ذاكرة الكاتب/السارد، قالت له (النسيان ليس لعبة، النسيان امرأة منها يجبل المولود والمعدوم وعبرها يتجدد الجسد والذاكرة والنسوغ) ص 21.

من جهة أخرى، فإن الالتباس يحيط كثيراً بهوية الكاتب/السارد، فحديث (ف.ب) إليه يوحي أنه الكاتب الواقعي محمد برادة، الذي نعرف أنه صاحب رواية (لعبة النسيان) التي بطلها الهادي، وأنه مارس السياسة في حزب يساري دخل حكومة التناوب وقادها، وهو بالقطع حزب الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية، وأنه أديب وروائي كما خاطبه صديقه (مصلح).. لكن رغم توارد هذه المؤشرات جميعاً، فإن الكاتب الذي تخاطبه (ف.ب) يظل غامضاً أيضاً؛ لكونها لا تناديه باسمه الصريح بل ما يحضر هو صفة الكاتب أو الحديث بضمير المخاطب. ومن ثم تصير عملية (التذويت) التي نجدها عند (ف.ب) وعند الكاتب/السارد جزءاً من تقنية الميثة-سرد التي توصل بها محمد برادة في روايته الجديدة، أي جعل التفكير في منعرجات الكتابة موضوعاً للكتابة الروائية. ومن ثم فإن صفة الكاتب المشمول بها هي صفة عامة لا تعني محمد برادة بعينه، وإنما كاتب تخيلي يشابهه لذلك حدست (ف.ب) دوامه واستمراريته.

ومن الجليّ أن محمد برادة يجعل من (امرأة النسيان) تمرينا في كتابة الرواية، أي إنها، في جوهرها، بحث عما يستثير دافعية الكتابة لديه حتى يتمكن من صوغ عالم روائي خاص، وقد تمثلت في مثيرات تخيلية صرف، وهي شخصية (ف.ب) المنبثة روحها في (لعبة النسيان)، عبر إدخالها في سجال فكري وفني مع شخصية أخرى هي الكاتب التخيلي الذي تتماس مواصفاته مع الكاتب الفعلي محمد برادة. وهنا تظهر أحابيل لعبة التخيل التي يستدرجنا إليها العالم السردي في (امرأة النسيان)، إذ زيارتا الكاتب ل(ف.ب) قد تكونان متخيلتين على الآخر ولم تحدثا إلا في فكره، دليلنا على ذلك أمران: الأول أنه حلم بلقائها في لقاء حزبي تحفه لغة الخشب، قال بعد هذا اللقاء المفترض (تباطأت وأنا أفتح عيني لأجدني ممددا على اللحاف) ص96. والثاني قول (ف.ب) في حوارهما المفترض بعد إخباره إياها بمقتل الضاوية خادمتها السابقة التي تعاطت الدعارة على يد أحد أفراد الشرطة (قلبي يخبرني أن الضاوية لم تمت، أنت قتلتها في النص الذي كتبتة) ص118.

وهذا يعني أن العملية برمتها هي لعبة متقنة في التخيل الذي من آثاره استعارية أسماء الشخصوس المساعدة، ومنها صديقه وزميله في الحزب (مصلح) وزميله في الحزب أيضاً (الحلايبي) و(المعتصم)، وهي صفات أقرب لأصحابها من كونها أسماء مميزة، فمصلح رجل التوافقات الذي يرقع كل خرق يشوب العلاقات بين المناضلين ولم يبخل عليهم من ماله ووقته، بينما (الحلايبي) المحامي يتصم (من الوصم) بالانتهازية وبتحقيق مصالحه الخاصة التي يحميها بقربه من صناع القرار في البلاد، أما المعتصم فهو شخص وظيفته إعادة نشر النغمة السائدة عند قادة الحزب. وهكذا يكون لمصلح نصيب كبير من الإصلاح والرغبة فيه، وللحلايبي نوايا انتهازية؛ لأن الحلب في الاستعمال اليومي المغربي يفيد، مجازيا، السرقة وتغليب المصالح وانتهاز الفرص، أما المعتصم، فمستمسك بحبل القيادة ومصرف لآرائها وأفكارها. والثلاثة يعلمون أن للكاتب هدفا توثيقيا تخيليا، قال له المعتصم (اسمح لي أقول لك لا يجوز

أن نسرب أسرارنا ومتاعبنا إلى نص روائي يحول الواقعي إلى تخيل فتتضخم الوقائع) ص42. وإذا كان خوف السياسي قائما من توثيق تجربته، لأنه يعلم قدرتها على الشهادة على العصر والحقب الحارقة بأحداثها ومواقفها، فإن الإنسان العادي لا يرى للرواية تلك القيمة التي تجعلها تغير الوقائع، وهو ما يؤكد رفض (ابن عريش) المسجون عرضا من الكاتب لكي يحكي له قصة اعتقاله من أجل تضمينها في مشروع رواية جديدة، وقد كان ابن عريش رفقة عصابته، في الثمانينيات، يتعرضون لممارسي الجنس في الشوارع من الوجهاء وفضحهم، وقال في محاكمته إنه كان (ينتقم من مدعي الفضيلة من الوجهاء) ص62.

إن الكاتب التخيلي في (امرأة النسيان) يطارد الرواية ويبحث عن سبيل/ سبل ممكنة تسعفه في بناء عالمها، قد يجتز عناصره من نصوص تخيلية سابقة أو يتتبع آثارها في الواقع المحيط به. وهنا تصير الكتابة بالرواية وعن الرواية وسيلته لتحقيق مسافة ضرورية مع منغصات كثيرة، أقساها خيبة الأمل في الرفاق والحزب وضنك النسق المجتمعي حينما يمارس الإقصاء ويدفع المطالبين بالحرية والانعتاق والحياة الجديدة المنفتحة إلى الانعزال القاتل أو الاستسلام لنسقه الجبار.

التخيل المركّب في رواية (نوميديا)

تمكنت رواية "نوميديا" (دار الآداب اللبنانية، 2015) للروائي المغربي الشاب طارق البكاري، من اختراق حجب البداية والعمل الأول، لتخلق لها حيّزا مهما في النقاش الثقافي والإعلامي، وهو أمر مألوف مع غالبية الروايات التي تتمكن من الوصول إلى الدائرة الضيقة من الروايات المرشحة ضمن اللائحة القصيرة لجائزة البوكر العربية، وقد حدث الأمر نفسه مع رواية شوق الدرويش للسوداني حمور زيادة (دار العين)، و"تغريبة العبدى" للمغربي عبدالرحيم الحبيبي (إفريقيا الشرق). ونوميديا من الروايات التي تستطيع أن تستجلب القارئ، بسلاسة، إلى عوالمها المتعددة، استنادا إلى الشعرية الطافحة للغتها، وإلى اختيارها نكأ الجراح الساكنة في أرواحنا الهشة، أولسنا في الأصل مجبولين على الخسارات والآلام؟. ولن تخرج جماعة كبيرة من القراء عن استنزاف الألم الجمعي الساكن في الضلوع والنفوس قراءة وتفاعلا. وهو، في الأغلب، يوجههم نحو أعمال تخيلية تلامس فائض هذا الألم أو قليله، فهم أحوج، دوما، لتطهير واسع. ومراد/ أوداد، هو الشبيه التخيلي للذوات الواقعية التي هي، غالبا، انكسارات تمشي على قدمين وتتنفس حزنا مقيما. ولعلنا إذا أوقفنا الاستهلاك الجمالي الذي يغذيه ضوء الجائزة وانطباعات الناس الممسوسين، جماليا، بالرواية، والغارقين في العسل الماذي للغة، نعم بالذال المعجمة، فإننا يمكن أن نضيء طبيعة التقنيات التي اعتمدتها ومقوماتها في تصاديتها المحتمل مع أعمال روائية أخرى، قد تكون أثرت فيها ووجهتها نحو حبكة بعينها، ونفترض أن رواية "نوميديا" قد تصادت مع روايات بوكر أخرى،

وهو أمر ليس عيباً البتة، ولكن يظهر أن منطق الجائزة يفرض توجهها بعينه، وإن كان مسكوتاً عنه.

وإن الروائيين، في الأغلب، يصرحون أنهم لا يكتبون للجائزة، وينفون أيضاً أن تكون للجائزة، أصلاً، معايير يكتبون وفقها، وقد يكون في كلامهم كثير من الصدق. غير أن ذلك لا ينفي أن قراءة أعمال روائية متوجة سابقاً أو نالت صدى إعلامياً طيباً، يترك أثره اللاواعي، على الأرجح؛ مما يجعل من المعايير معطى مستضمراً، وقد يصير مع الوقت والتراكم نموذجاً إرشادياً موجهها حتى دون وعي منهم. ولندقق الأمر أكثر ونوضحه، فإن رواية "نوميديا" قد تكون في جزء كبير من حبكةها وذواتها مدموغة بقراءات سابقة لأعمال روائية فائزة في البوكر أو ظلت في لائحتها القصيرة، فيما يمكن أن نسميه تخيلاً مركباً، أي مركباً من حركات موجودة مسبقاً، لكن مع تصعيدها نحو رهانات وقصديات مختلفة، ولعل القصيدة الأظهر في "نوميديا" هي وضع اليد على أعطاب المجتمع الشرقي الغارق في التفسير الخرافي والأسطوري للكون، والمندحر، أبداً، أمام جبروت الحياة التي تتعرض لأفرادها كما لو كانت بركانا لا يبقى ولا يذر.

النصوص الغائبة

وإنّ تأملنا لحبكة (نوميديا) يحيلنا، مثلاً، على رواية ساق البامبو لسعود السنعوسي المتوجة بالبوكر لسنة 2013، فهما يشتركان في ازدواجية الاسم للذات المحورية، هوزي ميندوزا/ عيسى الطاروف في ساق البامبو، وأوداد/ مراد في نوميديا، وهذا التعدد في الاسم، يحمل الرهان عينه، وهو التعدد الهوياتي للشخصيتين، فهوزي ميندوزا يبحث عن تأصيل نسبه في الكويت بلد والده، أما مراد فهو يقوم بالأمر معكوساً بالعودة إلى الأصل الذي وجد فيه مرمياً ومدثراً في قماط (قرية إغرم) من دون أن يستطيع ذلك تماماً مثل هوزي ميندوزا، أي أن كليهما يستحضران المعنى الاستعاري لساق البامبو التي يمكن أن تتلاءم مع

كل التراب في العالم. والشخصيتان معا فشلتا في الوصول إلى هوية راسخة وقابلة للعيش في أي مكان مثل مثل ساق الخيزران (البامبو). ومثلما أن الطاروف، الاسم العائلي لهوزيه، يعني شبكة الصيد التي علقت فيها عائلته الكويتية، فإن أوداد الكلمة الأمازيغية التي تعني (الوعل) ترمي، استعاريا، إلى تثبيت الماهية المعلقة لمراد العصية على كل تحديد. أما مشكلة اليسار وفشله في الوفاء بوعوده وأحلامه المحلقة، فنجد صده في روايات عديدة منها (امرأة النسيان) لمحمد برادة، و(الطالياني) لشكري المبخوت المتوجة ببوكر (2015)، ولعل قارئ نوميديا والطالياني سيقف على التشابه الممكن بين مراد وبين عبدالناصر الطالياني، من حيث جاذبيتها وتعدد علاقاتها الحميمة بالنساء وتميزها بفرط الوسامة، مع فائض الانكسار والفشل اللذين راكماه في اليسار والعلاقات النسائية معا. أما نوميديا نفسها وهي الفتاة الأمازيغية الخرساء التي كان يتخيلها مراد وهو في الوادي قرب ضريح سيدي عيسى، فإننا سنجد شبيها لها في الغادة المتخيلة التي حفزت العبد في رواية (تغريبة العبد) على القيام بالرحلة إلى الحجاز ثم العودة إلى المغرب، إذ كلاهما شخصيتان وهميتان مرسلتان ومحفزتان على تطور الأفعال الإجرائية للذاتين، مراد والعبد. أما الكتابة عن فضاء ضيق (قرية إغرم) وفتحها على دلالات كبرى، فنجدده أيضاً في رواية (القوس والفراشة) المتوجة ببوكر 2011، من حيث التبئير على فضاء بومندرة الصغير. أما شعرية اللغة، فبقينا، أن "المستغامية" تركت أثرها في الرواية. وفي الأصل، فإن طارق البكاري بدأ شاعرا ونشر نصوصا شعرية في عدد من المنابر الثقافية والإبداعية. وهبة الشعراء إلى الرواية، حتى المكرسين منهم، صارت أمرا مألوفا، خاصة مع تجذر زمن الرواية وجوائزها الكبيرة، البوكر، كتارا، نجيب محفوظ، والطيب صالح.

قد يكون طارق البكاري، تأثر بهذه النصوص أو بعضها على الأقل، وهو أمر وارد عند الروائيين في كل وقت، ومنسجم مع طبيعة الكتابة نفسها التي تتطلب قراءة ثرة، وبخاصة الأعمال التي تحظى باهتمام إعلامي كبير أو

تلك التي شهد لها القراء والنقاد بالعمق والتجديد الفنيين. ولعلنا هنا، يمكن أن نوكد أن معايير الجائزة، وبالرغم من أنها غير معلنة، إلا أن استيحاء بنيات فنية وحبكات نماذج فائزة هو أمر يتكرر في نصوص روائية تالية. وهي ظاهرة ليست بالعيب، ولكن يُخاف أن تنمط الرواية في حبكات بعينها، مما قد يؤدي إلى إنتاج أعمال تستنسخ بعضها دون إبداع وتجديد معقولين ومطلوبين. لكن رواية (نوميديا) لها مقوماتها الفنية الخاصة التي صنعت تميزها، فناهايك عن اللغة الشعرية الطافحة، التي تجعل منها قصيدة ملحمية تصيدها السرد فاحتواها إليه بقوة، فإن استثمار الحكاية، الأمازيغية خصوصا، قد فتح الرواية على نافذة الإدهاش، وهو عنصر جماليّ مستوجب، في الرواية، أيّة رواية.

الحكاية الأمازيغية

إن استثمار طارق البكاري للحكاية لمن التقنيات الفارقة في (نوميديا)، ولا بد من التأكيد أن الأمر لا يتعلق بالحكاية القائمة على الحبكة التقليدية المستندة إلى أقانيم البداية، العقدة، والتنوير وفق النسق الخطي، وإنما المقصود هنا الحكاية المنفرزة عن طبيعة الفضاء الذي يسكنه (إغرم)، وهو فضاء أمازيغي غني بالحكايات المملغة المثيرة للخيال وللمتعة، وهي، أيضاً، الحكايات المغمركة في عجائبيتها التي يصدقها الناس، ويتعاملون معها بمنطق المقدس، أي إنها جزء من طقوسهم وعقيدتهم، التي لا بد من التماهي معها وتجنب التحرش بها، وهو ما فعله مراد تجنباً لكل صراع محتمل مع فضاء ترك أناسه كثيراً من الجروح في جسده وروحه. ولعل حديثه بالأمازيغية مع حميد، مسير فندقه، والناس الذين أتوا به بعد إغمائه، بعد سماعه حديثهم عن لعنة أو عته فيه، ثم إنكاره إجادة الأمازيغية أصلاً بعد ذلك. وهو بهذا الصنيع كان يتحاشى أية شرارة تضرم النار في العلاقة

بينه وبين الفضاء الذي طلبه للشفاء من أسقام الماضي المهلكة، وكان يزيد من عجائبية الحكايات التي تنتقل بالتواتر بين أبناء القرية عن القوى الماورئية التي تشفي وتسقم، وتصيب بلعنتها سيء الحظ الذي تصطفيه.

والحكاية في نوميديا لا ترتعن إلى وظيفة الإمتاع فقط، وإنما هي تعلقة لإظهار معطى ثقافي يُهمّ منهجية الوعي الجمعي ونهاياته في كثير من مناطق المغرب، والتي يمكن تعويمها على فئات واسعة، في الدول المغاربية والعالم العربي والإسلامي. وهي منهجية تحكّم بالأساس الخرافة لتفسير جميع الظواهر والسلوكات الإنسانية، وهو ما يجعلهم في أمان وإيمان، تغنيهم عن المقاربة العلمية والموضوعية لتلك الظواهر، ولعل حميد، وهو ينطق بكلمة (التسليم) التي تقال في حال ذكر القوى الخارقة من الجن والمخلوقات الماورئية يجسد هذا الضرب من التفسير. والتسليم، هنا، بمعنى الاستسلام لتلك المخلوقات تلافياً لشرها، وهو أمر يظهر طبيعة التفكير عند كثير من هذه الفئات التي لا تحاول، مجرد المحاولة فقط، في إمكانية وجود تفسير منطقي ومعقول للظواهر. والحكاية، في الوقت نفسه، تفضح طبيعة المثقف، عندنا، المسكون أيضاً باللاوعي الجمعي لثقافته الخرافية، فلا شك أن مراداً نفسه نموذج لهذا التأثير الممتد للخرافة، ونوميديا نفسها هي امتداد لها، أي الخرافة، التي تنسجها المنطقة، لكنها في هذه المرة إنتاج خاص بمراد في أشد مراحل مرضه فتكا. ويمكن القول إنها شخصية وهمية، وليست تخيلية، مركبة من جوليا ونضال وخولة. إنها المرأة الجامعة، أو نساء في امرأة، فضلا عن كون منحها هوية أمازيغية من خلال إعارتها اسم المملكة الأمازيغية "نوميديا"، هو بمثابة ترسيخها في فضاء (إغرم) الأمازيغي. والحكاية أيضاً خدمت رهانا مهما في الرواية، وهو الإشارة إلى التجبر الكولونيالي للمعمر الفرنسي، ومن خلاله التجربة

الكولونيالية برمتها، عبر قصة (الرومي) الذي كان يقتنص أهل القرية، قبل أن يضحّي (سيدي عيسى) بابنه الولي الصغير (سيدي موسى) ذبحا، قربانا للرومي وحققنا لدماء القبيلة، قبل أن يغدر بهم ويواصل هوية القتل التي تُصور كما لو كانت طبيعة متأصلة، وكان مراد يحكيها لصديقه الفرنسية جوليا إمعانا في إشعارها بهول ما فعله أجدادها، وما ستفعله هي أيضاً بطريقة أشد نعومة.

وإذن، فإن الحكاية في (نوميديا) تتخذ مظهرين: مظهر الحكاية المتواترة التي أنتجها رواة مختلفون في الفضاء الأمازيغي، وأضافوا عليها الكثير من القدسية كما هي حكاية الرومي، وجنية الوادي، وبركات سيدي موسى وسيدي عيسى. وحكاية مختلقة هي حكاية نوميديا الفتاة الأمازيغية الخرساء، وهي لا تقل عجائبية عن الحكايات المتواترة، غير أن الأهم هو كون الحكايات جميعها لم تكن نشازا في حبكة الرواية، وإنما خدمت، بقوة، رهانها، ولم تتخل في كل ذلك عن الإمتاع المصاحب لها، منذ أن تبنتها الجدات الرائعات.

الميتا- رواية والمذكرات

إن الميتا-رواية من التقنيات السردية التي صارت شائعة في عدد من النصوص الروائية الجديدة، مثلما شاعت مؤخرا فكرة المخطوط والمسودات والمذكرات التي تستثمر، أحيانا، لتطويل الزمن النصي والتخييلي، غير أن هذه التقنية تتخذ منحى مبدعا في رواية (نوميديا). وهي تتمثل في المسودات التي تركتها الفرنسية (جوليا.ك) لروايتها المنتظرة (مراد الوعل)، وفي هذه المسودات تسجل علاقتها الإنسانية بمراد، وتحكي عن خيانتها له، ومحاولة إظهار ذلك. وهي التي قامت برشوة طبيبه النفسي للتعرف على ملفه وافتعال طريقة للقاء

به في الكلية التي يعمل بها، قبل أن تدخل معه في علاقة حميمة الغاية منها استنزافه حتى يحكي مآساته مستسلماً، لتكون مادتها في عمل روائي جديد. ولعل رواية (نوميديا) تتغيا، هنا، وضع اليد على سادية الكاتب والروائي خصوصاً، وهو يبحث عن مناطق تخيلية غير مطروقة، في ضرب للصورة المثالية المفتعلة التي تجعل من إنتاج كل عمل استنزافاً لذات الكاتب نفسها وتضحياً بها. أما في حال (جوليا) فلم تتورع عن حقن مراد بأدوية مهلوسة تزيد من مرضه، بل وافتعال رسائل تهديد من قبل خصومه الإسلاميين، قصد الاستمتاع بوجله. وهي في كل ذلك تعيد، بنعومة، فعل غالبية المستشرقين الذين ينظرون، في الأغلب، للإنسان في العالم الثالث، وخاصة الإفريقي منه، كما لو كان حقل تجارب ومادة للاستغلال لا أكثر. أما في المذكرات التي تركتها وصال عند مراد، فنتعرف، من خلالها، على قصة خولة التي كانت على علاقة بمراد وحملت منه، قبل أن تقرر الانتحار هي وجنينها، بعد أن تركها وتوجه إلى فرنسا رفقة جوليا لاستكمال الخبرة. والمذكرات رغم أنها تعرب عن طبيعة العلاقة العشقية بين مراد وخولة طالبتة السابقة، فإنها أيضاً تعرفنا بخولة نفسها التي تبدو شخصاً غراً استسلم (لحب) ليس له من مقومات النجاح، وهو إن شئنا استغلال بشع تغذى على الحال المثالية والمشرقة للأستاذ في عين طلابه.

وسواء تعلق الأمر بمسودات رواية جوليا أو مذكرات خولة، فإن الإذائية والتجبر يبدوان جزءاً من الطبيعة الإنسانية، فمراد ظفر بخولة، فاستغلها بمسميات الثقافة والحب والأستاذية، أما جوليا فتمكنت من مراد وأخضعته بالمسميات نفسها. وإن كان صوت مراد طاغياً معلناً الشكوى من الآلام والخراب المحقق به والرابض في روحه، وهو الممتملك لمساحة كبيرة في أصواتية الرواية، باعتباره السارد الأغلب، الذي يحكي قصته، ويقرأ علينا من مذكرات خولة، ويسمعنا جزءاً من

شرائط ومسودات جوليا؛ فإن هناك ساردا ناظما مركزيا خفيا يجمع أصوات مراد وجوليا وخولة ونضال ونوميديا ويصهرها في الحبكة الكبرى للرواية، وعبرها يمكن أن نرى، بعينه طبعاً، أن مراد كان فعلاً ضحية لألم حاد، لكن تباكيه الكبير لن يمنع أنه كان صانعاً، بدوره، للخيانة والغدر الذي تسبب فيه لخولة على نحو فظيع، ولنضال أيضاً بدرجة أقل.

وإذن، فإن رواية (نوميديا) واعدة بتخيّلها المركب الذي يستلهم بنيات خطابية مختلفة، وينفتح على تعددية صوتية وحكاية متنوعة، ويصعد بها نحو رهانات عميقة، ولعل هذا ما جعلها تنال كل هذا النقاش المثري، ونأمل أن تتمكن من حفر طريقها إلى عدد كبير من القراء والاستغوار النقدي والأكاديمي أيضاً.

"زاوية العميان"¹

السيرة التخيلية للهامش

إن تذويت التاريخ هو فتح شرفة للذات على التاريخ الموضوعي. وهي عملية لا تخلو من التخيل المشوب بوقائع وأحداث مترسخة في الوعي الجمعي لمن عاش تجاربه وكان جزءاً من كونها العام، لكن التذويت قد يتخذ طابعاً سحرياً إن كان مشبعاً بفائض المحلية التي تشاكس أحيانا حميمة من الذاكرة الشخصية، حيث تصير الذات الكاتبة شديدة القرب من السارد نفسه ومن الشخوص التي يفترض أنها تتحلّى بقدر معين من التعالي على الواقع، وهذه حال صاحب (أوراق عبرية) الروائي المغربي حسن رياض الذي يسعى، في روايته (زاوية العميان) الصادرة عن منشورات وزارة الثقافة بالمغرب، إلى أن يوثق تخيليا لجماعة حقيقية كانت تعيش، كليةً، بإحدى الأحياء الهامشية جنوب مدينة آسفي المغربية، محاولا الدخول في عوالمها المملوغة قصد الكشف، نصياً، عن سلوكها ورؤيتها وعلاقاتها المربكة بالنسق الاجتماعي والسياسي العام. (فبوهالة) ليسوا مجرد متسولين عاديّين يسعون إلى سد الرمق بخبز حار، إذ يختفي وراء الصّغار، بفتح الصاد، الذي يظهر عبر بكائهم وأسمالهم البالية وجلودهم المتسخة حياة أخرى تفيض بالإنسانية والفن والوعي السياسي الحاد أحيانا، كما تفيض بالخيبات العاطفية والسياسية المدمرة وباللاهوت في قدسيته المخصوصة، إنهم، أي بوهالة، يجسدون الحياة في تجليها العميق الذي تعجز العين المبصرة، تلك الغارقة في أتون مركزية ذاتها، عن اقتناصه، وإذن لربما نحتاج للاقترب من هذا العالم إلى الاحتماء بإحساس العميان أنفسهم بالحركات والإشارات التي تصنع المعنى الممتد والمضاعف، ونحتاج، يقينا، إلى

1 حسن، رياض: زاوية العميان، منشورات وزارة الثقافة، المغرب- الرباط، ط1، 2007.

عين راوٍ قريب من عوالمهم لتقودنا إلى مركز الصدع الذي يفجر كل تلك المكابدات ويخلف كل تلك الجراح التي يتسع خرقها كلما اتسعت رقعة الحكي الذي يبتدئ من سنوات الخمسينيات وإلى حدود الستينيات.

ورقة في السماء

يُفتتح الحكي في (زاوية العميان) بصوت "الناصري" أحد أهم الذوات التي تبئر عليها الأحداث، وهو يسرد على صديقيه علال وعبدالرحمان سيسو قصة مرضه الذي كاد يقضي عليه وهو لا يزال طفلاً بلا قدرة أو ممانعة، قبل أن تأتي فرقة القصابين الذين يتزعمهم "الفقيه السايح" ذو الكرامات الكثيرة ليدعك رأسه كما باقي الصبية المرضى ويؤجل، بأدعيته السحرية وتمائم، تهاوي ورقته المعلقة في السماء كما هو الأمر في متخيل والد الناصري الذي كان يعتقد أن لكل إنسان ورقة معلقة في السماء تسقط بموته، وبالرغم أن صوت الناصري باعتباره ساردا يتراجع، ليصير ذاتاً نصية لها علاقاتها ورهاناتها وآمالها الخاصة، إلا أنه يمنح لفعل السرد، الذي يتسلمه سارد متوارٍ، صدقيته وواقعيته، لتبدأ الحكاية في الامتداد عبر طريق الانتقال المحكم من ذات فاعلة إلى أخرى عبر تقنية التذكر، إذ يبدأ السرد بالحديث بين شخصيتين أو ثلاث قبل أن تذكر في حديثها شخصية أخرى، وعلى هذا النحو تتشكل السيرة الجماعية التخيلية لبوهالة أو هداوة، حيث يتم التركيز على شخوصها ورسم بورتريه خاص لكل منها، ورصد تفاعلاتها عبر استثمار الجانب الإنساني ممثلاً في علاقات الصداقة أو القرابة أو الزواج بينها، فضلاً عن سكن غالبيتهم بحي (النوايل)، وهو فضاء مركزي للأحداث، قبل أن تنتقل إلى الكورس أو الزاوية وهي جميعاً تقع جنوب مدينة آسفي المغربية.

الكُدية بوصفها فناً مقدساً

كان لهداوة طبع خاص، إذ يغادرون حي (النوايل) صباحاً حتى ليصير خاويًا ويعودون ليلاً ليملؤوه بالجلبة والحياة. هم متسولون وبعضهم تجار أيضاً يسعون إلى لقمة حارة، لكنها لا تخلو من قسوة وحيلة، ولقد كان علال وعبدالرحمان سيسو يقومان بتعذيب الحمير بحصص جلد دائمة حتى تبدو نشيطة أثناء بيعها كلما ظهر أمامها مُعذِّبها، وهو موقف لم يرق للناصري فعاتب علالاً، لكنه رد (بأنه لا يجد حرجاً في ذلك، إذا كان الإنسان أصلاً لا يشعر بأي ذنب وهو يجلد أخاه الإنسان) ص10. إن هذا البوح يفسر سلوك علال وكثيراً ممن ينتمون إلى الهامش، إذ الكدية والحيلة للحصول على المال أو جعل الناس يقعون في شراكهم هو سلوك مضاد للشعور بالغبن وتمناه مع طبيعة الحياة القاسية، وفي هذا السياق لا يتورع بعض أفراد جماعة هداوة عن تشويه أجسادهم أو أجساد أبنائهم ليكون تمثيلهم وادعائهم الهوان أكثر صدقاً وأشد تأثيراً، كما صنع "حسن الشحاذ" الذي كان يعنف ابنه إن لم يتقن فنون التسول، بل لم يتورع عن إحراق يده، أي الابن، حتى يصير التماهي مع التسول أمراً فيه كثير من الحقيقة، وهنا يصير تشويه الجسد علامة قوية تصنع بورتريهاً خاصاً يعزز الغاية الأساس وهي خداع الناس واستدراار عطفهم والالتفاف على الجانب اللوغوسي فيهم، لكن هذه القسوة الطافحة ليست هي السبيل الوحيد لصناعة المتسول، إذ يلزمه تقنيات أخرى يحتاج فيها إلى متسول متمرس ولقد استنجد "حسن الشحاذ" بالأستاذ، وهو شاب يحترف البكاء، ليعلم صبية يعملون عنده، ويكثريهم من عند آبائهم بمقابل مادي، البكاء، يقول الأستاذ موجهها كلامه للصبية (التسول ليس إلا لحظات قوية أهم ما فيها هو مقدرتك على الاحتيال) ص29. إن الاحتيال هو أهم خصيصة ينماز بها هؤلاء، لأنه يخاطب شهوة القوة والرفعة عند الضحية، أي الذي يصدق هذا التمثيل، ويشبعهما لديه، فهو اليد العليا التي تعطي، والعظيم الذي ينقذ محتاجاً لا يجد قوت يومه، كما أنه، أي الاحتيال، يخاطب القلب المجرد من

الحجاج وسلاح السؤال، لكونه موضع الإيمان المبني على حسن التقدير والظن وجميل الجزاء، وحسن الشحاذ، وكل محتال، يعرف هذا الوتر ويعزف عليه باحترافية كبرى لا تني عن استعمال الإكسسوارات اللازمة بما فيها تشويه الجسد أو تقديم عرض درامي "بالغ الصدق". هذه، يقينا، صورة المكدي كما هي متجلية في مقامات الحريري والهمذاني، لكنها صورة تستعاد في ظروف أشد قسوة وعالم مادي لا يرحم.

لقد تحدث عبدالفتاح كليطو في كتابه المائز (الأدب والغرابة) عن الشخصية البراقشية، والتي قصد بها الشخصية الغريبة الأطوار التي توظف الدين أو العريضة حسب ما تقتضيه مصلحتها، ولعل شخصية الشيخ عبدالقادر تجسد هذه الصفات حتى وكأنها تبدو مطابقة لها، إذ هو مدّاح له فرقة خاصة مكونة من الدراويش الذين يرددون معه الأمداح النبوية التي يحفظونها ويؤدونها في مناسبات مختلفة ويستجدون بها أيضاً، ولكنه كما جميع الدراويش كان يدخل نبتة "الكيف" بشراهة ويشرب النبيذ في الجلسات والسهرات الخاصة؛ بل إنه كان أول مسلم يدخل إلى حانة البرتغالي أدولفو بأسفي، وهو إلى جانب كل ذلك يُظهر الورع والتخشع أمام زبنائه الذين يقصدونه للدعاء لهم أو إعداد تمائم الرقية والعلاج. إنه، حقاً، "أبو زيد السروجي" أو "الحارث بن همام"، في صيغة جديدة تتلون حسب الظروف والسياقات والغايات.

مرارة الهامش

يبدو السارد في الرواية متعاطفاً مع سلوك الاحتيال، وهو ما يظهر في تعليقه على حصص تعذيب الحمير حيث قال (كان سلوكاً قاسياً من أجل لقمة مرة) ص24، مما يعلن كونه، أي السارد، جزءاً من عالم هداوة، إذ قد يكون هو الناصري نفسه، متخفياً في إهاب سارد مجهول، بخاصة أن السارد يحكي

الأحداث بالرؤية المصاحبة التي يعرف فيها مقدار ما تعرفه الشخص، ولا يتوغل داخل بنايتها النفسية أو الذهنية إلا لما وعلى سبيل التقدير، مما يقوي فرضية أن يكون الناصري هو السارد، الذي استبدل ضمير المتكلم بضمير الغائب تارة أو بضمير المخاطب تارة أخرى، لكن كيفما كان الحال، فإن هذا التعاطف هو ترجمة لإحساس عام بالغبن الناجم عن التهميش الممنهج لهذه الطبقة التي ضاعت أحلامها في الطريق.

تتعدد الخيبات العاطفية والاجتماعية والسياسية للذوات في (زاوية العميان)، فمن الشيخ عبدالقادر الذي أحب الأنسة روز التي كانت تعمل في خمارة أودلفو داماس قبل أن تغرق الخمارة وتختفي معها روز، إلى شكيب الحلاق عاشق الفتاة التطوانية وردة التي صدته بعنف جارح ومؤلم، فسعيد الباشاني والشارجان اللذين عملا في الجيش الفرنسي وحينما عادا إلى وطنهما سيعيشان الفاقة والفقر المذلين لأن موظفا جشعا بالبريد في المغرب سرق المرتبات التي تصله.... وإذن، هي بعض نماذج من الخيبات المدمرة التي لا يخفف من وطأتها غير تلك الطرف والسخرية المرة على أية حال، والتي توفق السارد في زرعها داخل حبكة الرواية، ومنها لجوء الشارجان، بعد أن أعياه انتظار مرتبه، إلى توشيح حمارة بمختلف الأوسمة والنياشين التي حصل عليها من القائد شارل دوغول، وهو ما كان سببا في حل مشكلته بعد استدعائه من قبل الشرطة الفرنسية. أو ما حاق إدريس الذي رفع العلم الألماني فوق سطح بيته على سبيل المزحة قبل أن يجد نفسه في مأزق حقيقي مع المخابرات التي حققت معه وعذبتة قبل أن يخلى سبيله. إنه جيل مغبون جدا هده ضياع الآمال التي بناها وشيدها في مخياله للاستقلال الذي كان وبالا شديدا (لقد ضحى الجميع من أجل لا شيء) يقول سعيد الباشاني الذي اختار أن يختفي عن الأنظار متشحا بالسواد الدائم قماها مع دخيلته المهزوزة.

من هذه الشرفات البنيوية والثقافية يظهر أن رواية (زاوية العميان) تضمّن صراعا واضحا بين الأنساق والقيم داخل الهامش نفسه، وينفتح على صراع أكبر بين أطراف النسق السياسي الذي كان مشوبا بكثير من التطاحن المدمر بين السلطة وخصومها عبر الشارع بتأطير من النقابات والأحزاب السياسية المعروفة، ولعل هذا الصراع انتقل إلى الفئات المهمشة ومنهم هداوة، إذ يرصد السارد كيف (صار حي النوايل مثل قرية دخلها الغزاة) بعد أن عاث فيه رجال مدججون بالعصي والسيوف ينتمون إلى جبهة حماية المؤسسات الدستورية (الفديك) في صراعها التاريخي المعروف مع أحزاب المعارضة آنذاك ممثلة في حزبي الاستقلال والاتحاد الوطني للقوات الشعبية. وحده الناصري كان حصيفا وهو يجيب عن سؤالهم (واش "هل" أنت اتحادي أم استقلالي أم جبهة؟). أنا بوهالي قلت لهم ص145، لقد كان جوابا مفحما يحفل بسخرية مرة من القسر والقهر اللذين أسالا أنهارا من الدماء البريئة التي يبعثها حسن رياض في هذا العمل الممتع بكثير من المحبة، مادام هو نفسه يصير ذاتا تخيلية في عالم قريب جدا منه ومني أيضاً.

رواية (نيران شقيقة)¹

امتحان السلطة والهامش

إن اشتعال الحرب يستدعي أن يبتدئ زمن الشدة الذي يغرق حياة البسطاء في الألم المدمر، إذ تضيق فسحة الحياة وتنداح في الأجواء رائحة الموت المروعة (أليس الجنود والفقراء هم وقود أية حرب؟) كما جاء في مقتبسة الاستهلال. إذ يحدث أن تصير الحرب، في كثير من الأحيان، تعلّة للتحكم في مصير الناس ووسيطاً يخدم السلطة المتنفذة ويحمي مصالحها. ولكم كانت الحروب، ارتباطاً بهذا المسعى، أداة لتصريف الأزمات الداخلية وورقة تعيد ترتيب قواعد اللعب في الأنظمة الأوتوقراطية حين يتعاضم الضغط عليها ويضيق ذرع الناس بحماقاتها ونيرانها.

إن هذه الأبعاد الملازمة للحرب هي ما تستعيدُه الحبكة السردية في رواية (نيران شقيقة) للروائي المغربي حسن الرموتي والصادرة عن دار الوطن للطباعة والنشر بالمغرب. إذ تبثّر الأحداث على فعاليتها، أي الحرب، حين تتخذ شكل القصة المكذوبة المتقنة الحبك، والتي تواكبها بروباكندا رهيبية تسخر فيها السلطة جميع إمكاناتها حتى توهم الناس بصدقيتها وتشعرهم بكم الخطر المحذوق بهم إمعاناً في صناعة ما يطلق عليه عبدالله الغدامي الذات الخائفة التي تقبل بكل شيء وتتخلى عن كل مشروع في التغيير؛ بل تصبح هي ذاتها مقاومة لكل دعاوى الثورة على الأوضاع المزريّة، وضمن هذا المنحى جاء تجنيد (عباس) وعدد من شبان القرية التي ينتمي إليها بإيعاز من "الشيخ"، أحد آليات السلطة، والذي كتب تقارير عن شجاعتهم مستضمرّاً نية التخلص منهم خاصة عباس الذي رفض تزويجه من أخته زهرة. فالشيخ (محمد الدنيا)، ككل

1 حسن، الرموتي: نيران شقيقة، منشورات دار الوطن، الرباط، ط1، 2012.

رجال السلطة المستفيدين من حصانة دائمة، يعيش فسادا في القرية، وهو المشغوف بالمال وبالنساء الصغيرات اللواتي يتزوجهن باستغلال طمع آبائهن أو عن طريق التهديد الذي لم يُجدِ نفعا مع عباس، فكان أن رشّحه للحرب المنتظرة.

إن السارد يقدم (عباسا) بوصفه نموذجا في الثورة على طوق الخوف الهلامي الذي صنعتها السلطة وكرسته عبر قنوات التحكم عن قرب، فعباس شخص متعلم نسبيا بالمقارنة مع رفاقه الذين كانوا تحت إمرة الضابط، وهو يمتلك ذكاء فطريا حادا، بالإضافة إلى قدرته على المواجهة التي بدأها بالوقوف ضد نزوات شيخ القرية وحماقاته، وعمّقها في الثكنة العسكرية حين أخبر رفاقه أن أمورا غريبة تحدث وأن لا أثر لعدو. وحين سيقضي شبان كثر بنيران لم يطلقها عدو أو حليف بالخطأ، سيتنبه عباس إلى أنها نيران انطلقت من فوهة بنادق الأشقاء لغايات مجهولة. لذلك لم يرتح لوسام النصر المكذوب الذي وشح به عقب انتهاء الحرب الخادعة وقابله بابتسامة ساخرة فطن الضابط لمغزاها.

وإذن فكل العلامات كانت تنبئ بأن وبال المناورات الآتية أخطر وأن ما يحاك أشد إلغازا، لذلك كانت عودة عباس إلى قريته الهامشية لحظة فارقة لاستعادة التوازن النفسي والشعور ببعض الأمن الذي غاب في "ساحة المعركة" وفي الثكنة. وهو شعور لحظي فقط؛ لأن سيارة جيب عسكرية يقودها الضابط الذي كان رئيسه في المعركة كانت قد حلت بالقرية مباشرة بعد إخبار عباس سكانها بأن الأمر كان كله مجرد خدعة أودت بحياة الكثيرين ومنهم شبان القرية الخمسة الذين كانوا معه، لم تكن الأمهات الشكالي والبسطاء الذي تشعبوا بأخبار السلطة ليصدقوا ما قاله عباس، لكن أحذية العسكر الثقيلة وهي تزلزل فضاءهم الهادئ كانت سببا في أن يصير الخوف والشك جزءا من نمط انفعالهم، وتعمق هذا الخوف والشك أكثر حين اختفى عباس في غابة كثيفة مجاورة للقرية.

إن الرواية تفضح أحابيل السلطة وتأثيرها السلبي الأشد حين تسعى إلى تدجين الأصوات المخالفة، تلك التي تقف ضد مصالحها أو تعطل مخططاتها، لذلك حين نزل الضابط القرية ولم يعثر على عباس أرسل تقريراً إلى رؤسائه يحذرهم فيه من طبيعة المعلومات السرية التي لا ينبغي لجندي في مثل رتبته أن يعرفها، وخطورة ذلك على مصالحهم، وادعاءً، على مصالح الوطن، فطلب في تقريره الإسراع بإعداد مخطط للقبض على عباس في أقرب وقت، وإن لزم الأمر التخلص منه ومن القرية جميعها إن ظهر أنها تعرف أكثر من اللازم. والسلطة هنا لا تعترف بحق الحياة المقدس ولا حق الانتماء إلى الفضاء ولا حق الصدع بالحقيقة؛ لذلك اتخذت قراراً يقضي بنقل القرية إلى مكان آخر، فصار الفضاء الأول مهجوراً إلا من أحد كلاب القرية. كل ذلك والإنسان الهامشي فيها غير قادر على الاحتجاج ومغلوب على أمره، وإن العلاقة بالمكان وبالذاكرة يصبح ترفاً كبيراً في هذه الحال، فهذا حق مستلب يهد له الاستعداد النفسي الجمعي (الذات الخائفة)، وهو إحدى مظاهر تغلغل النسق الثقافي، الذي يعبر عن حال قصوى من التدجين يتجسد في أحداث الرواية من خلال اندماج الناس في حياتهم الجديدة ومحاولة إيجاد إيقاع جديد للعيش في تناغم مع الخوف والشك والغبن القاسي.

إن السلطة تشتغل بشكل مزدوج، فهي تعمل على تدجين أو تصفية المخالف الذي تعتبره خصماً وحتى عدواً لذوذاً، وبالقدر نفسه تمنح خدامها كل وسائل العيش الرغيد وتفوض لهم سلطاً كبيرة ضمن تراتبية محسوبة، فتحصي على الناس أنفاسهم وتشعرهم بأنهم مراقبون عن قرب، ولقد كان شيخ القرية أحد أهم آليات السلطة للتحكم في منسوب الخوف في أفرادها، وإنه لمن الدال تأمل لقبه في الرواية، فهو (محمد الدنيا)، وهو لقب يدل على حبه الكبير للاستمتاع بملذات الحياة، فهو كان محباً شديداً لجمع المال والارتباط بالنساء،

لذلك كان يراكم الأراضي مستفيدا من حظوته لكونه عين السلطة، وكان يتزوج في كل مرة من شابات صغيرات، وهو حين أراد الزواج من (زهرة) أخت عباس الصغيرة والجميلة، جاء الرد من عباس حاسما، بل هدد بتصفية الشيخ لو أصر على قراره، ولما اختفى عباس في الغابة كان الشيخ قد بدأ في محاولة إجبار (كبور) والد (صفية) حبيبة عباس على تزويجه منها، قبل أن تفر من القرية إخلاصا للحب، ولربما تجسيدا لثورة رمزية في وجه السلطة المتجبرة. لقد كان الشيخ معروفا بأنه مستعد لبيع أي شخص حتى يروي طمعه وشرهه، لذلك حينما يكون موضوعا للحوار بين أفراد القرية كانت هذا الخصلة تتقدم كل حديث عنه، يقول حسان مخاطبا حمدان، وهما صديقا عباس (الليل والشيخ غداران) ص74.

تحويلات الهامش

في مقابل هذا الغبن القاسي الذي تسببت فيه السلطة المدجّنة، فإن السارد استطاع أن يجعل من القرية فضاء مركزيا حين انتشلها من هامشيتها/ هدوئها، وبدل أن تقبع رتيبة وخانعة تحت ذلك الجبل، فإنها صنعت عنصرا ثوريا داخلها هو عباس الذي تمكن من الانعتاق من ربقة الصمت القاتل، ورفض أن يكون وقودا لحرب مكذوبة مجهولة المرامي ومتشحة بالغموض الشديد. وإمعانا في تكريس هذا الغموض وتحريك الحياة في القرية جعل السارد عباسا يلتجئ إلى تلك الغابة المجاورة للقرية، والتي كلما توغل بين أعشابها وحشائشها كلما نذفت ذاكرته بكل الآلام التي تركها في نفسه ابتعاده القسري عن والديه (سي المختار) (وللا هنية) ومحبوبته (صفية)، وكذا إحساسه بالخديعة التي تحبكها النخبة المتنفذة. وعباس نفسه في الرواية انتقل من حال الإنسان الهامشي الذي كان كل همه أن يمنع

شيخ القرية من الزواج من أخته (زهرة) ويكون بمقدوره الظفر بمحبوبته صفية إلى ذات تقلق الجميع، فهروبه جعل السلطة تجند تجهيزات لوجستكية مهمة (سيارات الجيب، طائرة الهيلوكوبتر) ومخبرين (كموسى الحاضي الذي جاء رفقة زوجته ليجمع المعلومات عن سير الأمور في القرية)، وغيابه عن القرية دون إخبارهم بذلك جعله محط مدار الحوار بين أهلها؛ بل إن ذكر اسمه من قبل أحدهم كان كافيا لتدور الشبهات حوله، وسيصير مراقبا بدوره، وكانت هذه حال الطفل عبدالصادق الذي حين أخبر والده في المسجد أنه رأى عباسا على متن طائرة الهيلوكوبتر وأنه أشار إليه بيديه، كان ذلك سببا في تسجيله في المدرسة العسكرية بالمدينة وإبعاده عن والديه الذي سيلتحقان به فيما بعد. وإذن فإن غياب عباس صار حضورا يملك أذهان الناس ويقلق السلطة قبل أن ينجح الضابط في القبض عليه على مقربة من الحدود، ويواجهه عباس ذلك بالابتسامة الساخرة نفسها التي قابل بها توشичه بوسام النصر.

قسوة السارد

لقد كان السارد في رواية (نيران شقيقة) قاسيا على شخوصه فاختار لهم نهايات تراجيدية إمعانا في زيادة منسوب الألم الذي ابتدأته النيران التي اشتعلت في إهاب شباب في ريعان الحياة وأحرقت آمالهم وطموحاتهم، هكذا يشير السارد إلى الولادة الصعبة لعباس في تلك الليلة الماطرة والعاصفة، ووفاة أخته الكبرى فاطمة بسبب مرض قاتل وهو صغير، وتصفية عبدالله صديق عباس ورفيقه في الحرب الخادعة بعد زيارته للقرية مستفسرا عن أحواله، ومقتل محمد الدنيا شيخ القرية في حادثة سير، ووفاة كبور أب صفية بعد أن ضاق قلبه واشتد

به الإحساس بالذنب بعد هروب صفية. فالموت كان الخلاص الأكيد في نظر السارد لإحداث التغيير في القرية وتبدل أحوالها المعيشية، ومن الدال رمزياً أن ينزل المطر الذي يعادل الحياة بالنسبة إلى البدوي مباشرة بعد تشييع محمد الدنيا.

وعموماً فإن الرواية تقوم على اجتهاد سردي واعد، فهي تزخر بمتن ثقافي كثيف يمتحن علاقة النخبة النافذة بالهامش، حيث الحب والحياة ترف كبير، وحيث الحرية منّة قدرية تأتي بها السماء فقط، حين تعجل بموت المتنفيين الذين يأخذون برقاب الناس وبأرواحهم، حتى لا تنضغط أحلامهم أو تضيق كما يضيق بهم الوطن الحبيب.

رواية (إصرار)¹

رحلة في أعطاب الروح

إن المزاوجة بين الاشتغال على السرد إبداعا ونقدا يعني وعيا تقنيا ببنيات الخطاب السردى، وهو وعي نرى أنه ينبغي أن يتعطل، ظرفيا، أثناء الكتابة الإبداعية التي من مقوماتها تحقيق سفر تخيلي حر بعيدا عن إسقاط القواعد السردية التي هي، في عمقها، منافحة، بشكل ما، للتجربة التخيلية، بحيث إن جاذبية العمل الروائي لا تتحقق إلا حين لا يلمس القارئ تنزيلا تقنيا لتلك القواعد تلافيا في أن يكون منفراً على مستوى الاستجابة القرائية، ولعله ولهذا السبب تنجح كثير من الأعمال الإبداعية التي يكون كاتبها بعيدين عن درس الأدب، إذ يكونون في غنى عن مجابهة هذا الرهان القاسي بالقياس إلى المبدع/ الناقد، ولا يعني هذا الكلام أن المزاوجة بين الاشتغال الأكاديمي والإبداع هي عامل سلبي يقوض إمكانية اندياح الأعمال التخيلية ويقلل من فرصة نجاحها، إذ قد يكون ذا أثر حاسم في إغناء المتن الثقافي للعمل ويعضد بنيته. وبوشعيب الساوري هو باحث أكاديمي حاصل على الدكتوراه في موضوع (الرحلة والنسق)، وعلى شهادة الأهلية (الأستاذية) لتدريس الفلسفة، وهما تخصصان توغلا في بنية عمله الروائي الجديد (إصرار) الصادر مؤخرا عن دار الأملعية بالجزائر، إذ يمكن اعتبارهما إبدالين خفيين سطرا الحبكة السردية وممتنها الثقافي.

1 بوشعيب، الساوري: إصرار، دار الأملعية للنشر والتوزيع، الجزائر- قسنطينة، ط1، 2011.

الكتابة بوصفها تساميا على الأم

إن الرحلة التي نقصدها، في هذا السياق، لا تقوم على السفر في الفضاء الخارجي بغية تسجيل التفاصيل التي تلتقطها عينا السارد وتوصلها، بأقصى قدر من الأمانة، إلى الملتقي، فحدّ كهذا تعترضه تلك الإشارة التجنيسية البيضاء (رواية) التي تضيء عتمة الغلاف المتشح بسند في لون الظلام، مما يعني، لزاما، أن الرحلة المعنية مشوبة بقدر هائل من التخيل المشابه، يقينا، لإطاره المرجعي والواقعي، وهو واقع أليم قائم على المكابدة الممتدة والقاسية التي نجمت عن حب مكذوب بين الداخلة (أو خديجة) وبين مبارك (أو مبيريك)، إذ انتهى إلى مناقرة أبدية وإهمال متطرف (لهشومة) ابنتهما أو امتدادهما المنكسر التي هي الذات الساردة والإجرائية الرئيسة في الرواية، والمجسدة، بحق، للمعاني المستضمرة لسواد سند الغلاف ولحمرة العنوان القانية.

لقد اتخذت هشومة من الكتابة أدواتها الحاسمة لتصفية حسابها مع أعطاب الروح ونزف الجسد اللذين تسبب فيهما والداها، عن طريق تتبع تاريخ العلاقة بينهما حتى تصل إلى مصدر (الصدع) الذي أفرز كل هذا الألم الذي لم يكن إلا لينتج طفلة هشة ومهملة تتخذ من الزنقة بيتا فسيحا ومعلما أوحدا، إنها طفلة تأكل الوحل وتتلذذ به وتغتصب بوحشية دون أن يكون ذلك مدعاة لتحرك مشاعر الأمومة أو أنفة الأب، لذلك كان توثيق قصتها هو خيارها الأسمى لتتطهر من درن طفولة بائسة، تقول هشومة (قبل الانتقال إلى مراكش لمتابعة دراستي في كلية الحقوق، قررت التخلص من عبء سردي ثقيل تحملته لسنوات طوال. لأقول كلامي قبل أن يهل صبحي. وقبل أن أفتح صفحة جديدة من حياتي قررت فتح دفثري للجميع) ص7. وهو دفتر حياتها المفعم بالسواد وبالظلام الذي ولدت فيه برفقة حكاية والديها التي تقدمت على وجودها بثلاث سنوات وحرصت بعد ذلك على توثيقها حينما صيرتها دافعا

قويا حتى تتسامى على الشرط البيولوجي الذي جعل منها فرعا لأصل توهم الحياة مثلما توهم الحب، فالحقيقة أن علاقة الحب الحارقة التي جمعت بين والديه في دوار (الكوارط) ضواحي مدينة (كنيخ) المغربية، كانت قصة بألوان زاهية تلهب حماس شابين شغفا بأصدا حكايتهما وهي تنتقل بين الأفواه وتحضر كفيلم السهرة في سمر الكنيخين دون أن ينتبها إلى أنهما صارا ممثلين رائعين يؤديان ما يصلهما ويصدقان كونه الحقيقة قبل أن تعريهما الحياة وتجبرهما على الرضوخ لناموسها الجبار، وهي نتيجة توصلت إليها هشومة بعد أن أنهت رحلتها المضنية في تاريخ والديها.

الرحلة العشقية

إن السفرة التي قامت بها هشومة في هذا التاريخ الخاص المقرون بفضاء قرية (الكوارط) كان بهدف كشف السر الكامن وراء تأبيدهما المناقرة، ومحاولة لتفسير كل هذا الحقد الشديد الذي يشتعل في صدرهما، هذا الحرص الدائم على عدم مغفرة كل زلة أو هفوة لبعضهما، مما يخالف ما سمعته من رواة عديدين عن قصة الحب الحارقة التي شهدتها قريتهما، منذ أن لمحت عينا مبيريك ولد القايد خديجة بنت البراني فدوخه قدها الممشوق الذي زينه قفطانها الأحمر المشدود بنطاق أسود جميل، لمحته بدورها فأحبه وأحبها من أول نظرة، أو هكذا شبه لهما، فاتخذا ابنة عمها (يزانة) وسيطا عبه كان ينمو الحب بينهما وتزداد جذوته، إلى أن قررا إعلان ذلك لذويهما؛ لكن المفاجأة كانت رفض والد خديجة تزويجها (لولد القايد) الذي يكن لهم عداوة غير مفهومة، ولأن هذا الرفض وقف ضدا على مشيئة القلب التي لا ترد فإن (خديجة)، كأي عاشقة حقيقية، ستهرب من بيت والدها إلى بيت (مبيريك) بعد أن خطبها، ضدا على رغبتها، لرجل

لا تعرفه ولا تحبه، في محاولة لوضع الأب والعائلتين معاً أمام الحقيقة الواضحة التي لا تقبل المراجعة، وفي انتظار أن يلين جانب الأب فيرضخ لمشيئة القلب الجبار ويستسلم راضياً بالقسمة الإلهية النافذة؛ لكن (البراني) الذي اشتهر ببخله أظهر شحاً إنسانياً صاعقاً؛ بل إن صدمته في ابنته جعلته مُقعداً لا يقوى على الحراك، بقيت خديجة في دار الكبيرة (دار ولد القايد) لكن بعد أن طال أمد مكوثها قررت العودة إلى بيت والدها تكفيرا عن خطيئتها فاستقبلها بحب أكبر ولهفة أشد، لكن ذلك كان وبالا على (مبيريك) الذي وهن جسده وتضاءل حتى كاد يموت، ولأن وقع الألم في الروح واحد، فإن خديجة أيضاً لم تستطع صبرا فذبلت وهرمت قبل الأوان وصارت أشبه بالجسد الذي ينتظر موته الوشيك، ألم مضاعف استشعره الحبيبان، كان حله تراجع الأب عن رفضه وقبوله بزواج ابنته من (ولد القايد). كانت هذه تفاصيل قصة والديها التي استقتها من مصادر مختلفة بدوار الكوارط وكنيخ، وهي قصة حقيقة ببطلين يتحدران من (بني عذرة) حيث العشق الحقيقي. لكن ما الذي جرى حتى استحالت هذه القصة الاستثنائية حقداً دفيناً؟

تكتشف هشومة بعد استقراء جميع أحداث هذه القصة الوردية أن خلا ما اعترى حبكتها وأن الرواة فصلوا هذه القصة وفق ما يجعلها مسلية في سمرهم، وكانت هذه الأصداء تصل (خديجة ومبيريك) اللذين صدقاها، بسذاجة، فاستبد بهما الظن الواهم بالحب وعاشا، تخيلاً، ما رأوه حقيقة ماثلة، فتماهيا معها كما تتماهى مراهقة حاملة مع قصة حب سينمائية تسقطها على واقع لجيٍ عنيذ فيغرقها، لقد كان الغريق، حتماً، حياة أسرة بأكملها لأنها تشكلت في تربة فاسدة، فكانت ثمرتها (هشومة) نتاجاً هشاً بسبب الإهمال تارة وبسبب التراشق الكثيف بين زوجين عنيدين انفجر بينهما كره قاتل تارة أخرى، ونتاج كل ذلك، كما هو رهان رواية إصرار، تساقط كل

المسلمات التي أقرها علماء الاجتماع وعلماء النفس عن الأسرة وطبيعة العلاقات بينها، فحب الآباء للأبناء ليس غريزة طبيعية، فوالد هشومة (لم يأخذها يوما بين يديها ولا ربت على كتفها أو نظر إليها نظرة حنونا) ص18، أما والدتها فكان كل همها أن تصفي حسابها الطويل مع (مبيريك) دون أن تلقي بالا لابنتها أو متطلباتها (لقد كبرت في غفلة منهما) ص38 تقول هشومة، ومنه فإن ما يستشفه القارئ مثلما توصلت إليه (هشومة) هو تداعي مفهوم الأسرة كما هو محدد في بطون الكتب العلمية الرصينة أمام امتحان الواقع العنيد، فهي مؤسسة انفرط عقدها وفقدت دورها لصالح (الزنقة) التي صارت المعلمة الأولى والحضن الدافئ الذي يلقي أبجديات الحياة التي يكون أولها التحلي بفائض من العنف لمجابهة الأخطار المحدقة (كنت أكره الأولاد وأعنف كل من اقترب مني بنظرة أو كلمة عنيفة، ومن تجرأ علي كنت أعنفه جسديا حتى صرت معروفة بهشومة العنيفة، أهشم كل من حاول الاقتراب مني) ص132.

الحكاية أداة انتقام

إن عقيدة تكسير الأشياء وتهشيم الغير هي ترجمة للموقف السالب منه ونتيجة خالصة لتاريخ معقد مشوب بدوره بفائض العنف، ويمكننا في هذا الصدد الوقوف على العلاقات السيكولوجية المركبة التي تقترح الرواية، على نحو خفي، تفكيكها، فوالد هشومة (مبيريك) ينحدر من أسرة مارس فيها أفرادها السلطة، واستعبدوا أهل قرية (الكوارط)، واغتصبوا أراضيهم تحت التهديد والضغط الرهيب زمن الاستعمار الفرنسي للمغرب، أما والد خديجة (البراني) فهو مهاجر جاء القرية نفسها بعد معاناة مع القحط، لكنه تصرف بانتهازية

قصوى مع أهلها ليجمع ثروة كبيرة، أما (الكراطيون) فكانوا يحسون بالغبن والظلم من قبل العائلتين، لذلك فمن المرجح أن حَبَكَ قصة حب مبيريك والداخله كان بهدف تصفية حساب جماعية مع من استعبدتهم واستغلهم، لقد كانت صناعة الوهم أهم آلياتهم ليحققوا مبتغاهم، وهذا يعني أن التخيل الذي برعوا في نسجه كان أقدر على تدمير خصمين تاريخين. بمعنى أن وهم الحب كان هو السبيل الحاسم لتحقيق تدمير ذاتي وناعم للخصوم. وإنه من الواضح، هنا، أن الرواية تضع اليد على عقيدة التدمير التي تسكن حياة الناس، حتى لو تعلق الأمر باستغلال المشاعر السامية والرقيقة، وهو أمر طبيعي بالنظر إلى التربة الفاسدة التي أنتجتهم. وهو سلوك يعد ضربا من فعل الأنساق الثقافية المعيبة التي تتسرب عن طريق اللاوعي الجمعي وتقوي فعل الإلغاء والفرح بمآسي الناس حتى لتصير علامة فارقة لشخصياتهم.

ساردة الليالي

إن بنية الحكى في رحلة هشومة تقوم على تقنية إسناد أصوات الحكاية إلى ساردين متعددين، ومنها (أمي الزاهية) وهي شخصية لا تقدم الرواية كثيرا من المعلومات عن ملامحها وعن علاقتها بهشومة، باستثناء لفظة (أمي) التي تشير في الاصطلاح المغربي إلى الجدة مثلما تحيل على المرأة العجوز المربية أو التي تكون على علاقة وطيدة بالأسرة، ولكنها كانت المصدر الأول لمعلومات هشومة عن تاريخ العلاقة بين والديها، وعن علاقات جديها مع أهل القرية ومصدر ثروتها، وهي تتموقع كسارد من درجة أولى يحمل معلومات متناهية الدقة وشديدة الخصوصية، ولا بد أن (أمي الزاهية) استقت تلك المعلومات من مصادرها الأصلية، أي قرية (الكوارط) مباشرة؛ لأنه من

الجلي أنها كانت جزءاً من هذا الفضاء، وباستثناء (أمي الزاهية) و(الحارس الليلي للسيارات) اللذين يحضران باسم وصفة صريحين فإن الساردين الآخرين جاؤوا على شاكلة سارد (الليالي) و(كليلة ودمنة) حيث ينسب الخبر إلى رواة مجهولين، هكذا نجد في الرواية هذه النوع من الأسانيد (قال الرواة، قالوا والعهدة عليهم، قالوا، حسبما قال الرواة، حسبما استقيته من الجيران...)، أما (هشومة) فهي السارد الناظم المركزي الذي استمع إلى جميع المصادر واستقرأها وقوّم صدقيتها ليتأكد من أن حكاية الحب بين والديها كانت مكذوبة جعل الراوي نهايتها وفق ما يشتهي من نزعة تدمير خفية.

وعموماً فلقد اتخذ بوشعيب الساوري في رواية (إصرار) من الاشتغال على المفاهيم وامتحانها في ضوء الواقع مادة لحبكتة السردية، ولا بد أنه نجح في التخفيف من عقلانية تلك المفاهيم حين استدمجها في عالم الرواية التخيلي، وهي عملية استند فيها على اللغة التي اتسمت بانسيابية عالية وتدفق ثر أهل العمل ليوقع على تجربة أكثر عمقا تعضد ما حققته روايته البكر (غابت سعاد).

القسم الثالث

قضايا ثقافية في الروايات المعاصرة

رواية "المُلْهِمات"

تفكيك نسوي لنسق الفحولة

قَدّمت فاتحة مرشيد نفسها للساحة الثقافية بوصفها شاعرة من خلال مجموعة من الأضمومات الشعرية¹، وهي أعمال رسخت، استنادا إلى قيمتها الفنية، اسمها في المشهد الشعري المغربي وجذّره، أي الاسم، في خارطة الغواية الشاعرة تتويجها بجائزة المغرب للكتاب (صنف الشعر) عن ديوانها (ما لم يقل بيننا) سنة 2010، بيد أن فاتحة مرشيد ستعزز تجربتها الشعرية بإصدار روايات: (لحظات لا غير) سنة 2007، (مخالب المتعة) سنة 2009، ثم (المُلْهِمات)² 2011. وكأن كتابة الشعر، غوايتها الأولى، كانت بمثابة تمرين ضروري لدخول عوالم الرواية بوصفها المغامرة الأكبر والأبهى في حياة الكتاب. لأنه من السهل أن نجد شاعرا عظيما بنى مجده بشكل صاعق على موهبته الفطرية، لكن "لا وجود - كما يقول الروائي البيروني ماريو فارغاس يوسا- لروائيين مبكرين، فجميع الروائيين الكبار والرائعين، كانوا في أول الأمر "مخربشين" متمرنين، وراحت موهبتهم تتشكل استنادا إلى المثابرة

1 صدر لفاتحة مرشيد الدواوين الآتية أسماؤها: "إيماءات" عن دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 2002، "ورق عاشق" 2003، "تعال مُطر" عن دار شرقيات بالقاهرة 2006، و"أي سواد تخفي يا قوس قزح" باللغتين العربية والفرنسية، والذي قدم ترجمته الفرنسية الدكتور عبدالرحمان طنكول والصادر عن منشورات مرسوم - الرباط 2006، "آخر الطريق أوله" عن المركز الثقافي العربي 2009، وديوان "ما لم يقل بيننا" المتوج بجائزة المغرب للكتاب 2010.

2 فاتحة، مرشيد: الملهمات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت ط 1، 2011.

والإقناع¹." وإنه لسبيل حاسم لا بد أن ينهجه طالب الكتابة الروائية، بما يستدعيه هذا المرور من تأمل مستوجبٍ يستكنه معالم الطريق التي توصل إلى رسم عوالم تخيلية مبهرة في قلب عشاق الرواية من القراء. وإذا كان التمرين الغالب عند كثير من الروائيين هو القصة القصيرة، فإن مرشيد اتخذت من الشعر تمرينها الأوكد في أفقها الكتابي، وهو الأفق البارز في رواياتها الثلاث والمدخل الأهم للاقترب من أسلوبية الرواية، فالأسلوب ركيزة ضرورية للإقناع الذي تحدث عنه يوسا. إذ لا نكتفي في الرواية أن تعالج موضوعاً ما، بقدر كيفية تقديمه ومعالجته. ولعل الاستئناس بلغة الشعر يجسد أهميته البالغة في النسج الروائي. ونحن نرى كيف أن روائية مثل أحلام مستغانمي تتربع رواياتها على قوائم الأكثر مبيعا وعلى قلوب القارئات والقراء، بعد أن استثمرت، بقوة ناعمة، الإمكانيات الثرة والهادرة للغة الشعر.

وإذن فإن الشعر بحمولته التخيلية الخفية وتراكيبه المقوضة للبناءات اللغوية الخطية وحتى حضوره الفحولي المضمّر، يسكن روايات مرشيد، إن لم يكن موجهها يشتغل بمكر وقد تزيّا بجبة السرد وتخلّى عن موسيقيته الفاضحة لجوهره. ولكأنه تناوب ضروري في ماهية الأعمال السردية الجديدة أن تزواج - تخيليا - بين السردى والشعري في بنية واحدة. وهو الأمر الذي صار واسما للتجلي الروائي الجديد.

الملهّات والاستبطان السيكلوجي.

في إحدى حواراته رفض الروائي التشيكي - الفرنسي ميلان كونديرا أن تُصنّف رواياته ضمن توصيف الرواية السيكولوجية معتبرا أن أيّ رواية تعكف

1 ماريو، فارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، تر: صالح علماني، دار المدى للطباعة والنشر، سوريا- دمشق، ط2، 2010، ص14.

في جوهرها على لغز (الأنا) وهي تبتكر شخصية تخيلية، حين تواجه سؤال: من أنا أو ما هي الأنا؟¹. إن كونديرا يشير إلى أمر بالغ الأهمية مفاده أن الرواية - أي رواية - تقدم حتى في أقصى تخوم واقعيتها أو التزامها بعدا نفسيا وتنثر بالتالي شحنات الشخص السيكولوجية في بنية العمل سواء عن طريق الاستبطان الذاتي أو على لسان الراوي العليم.

إن رواية الملهمات تندرج بعمق ضمن هذا المنحى، حيث يرتقي السارد بالجانب السيكولوجي لشخصه، خاصة مع أمينة زوجة عمر صاحب دار النشر (مرايا) الذي قضى في حادث سير مميت وصديقه الأستاذ إدريس الملقب بالكاتب الناجح، وهما الشخصيتان اللتان جعلهما السارد الرئيس مركزَ الحكي عبر اعترافاتها التي تقدم سفرا في أحداث متنوعة بما فيها النفس ومستتبعات رؤيتها للوجود، العالم، والكتابة. نعم الكتابة، التي هي موضوع الرواية الرئيس، في علاقاتها المربكة والإشكالية مع حالات النفس و"القلم".

يقول الأستاذ إدريس أو الكاتب الناجح (لمزيد من البوح، أقول دائما إنني أكتب بقلمين، ولا تستقيم الكتابة لي إلا إذا استقام القلمان، فالعلاقة بين القلمين وطيدة جدا، بحيث يعجز النسخ الأسود عن إخصاب الورقة إذا عجز النسخ الأبيض) ص 203. لقد وَرَدَ هذا الاعتراف أو البوح في مقدمة كتاب (نهائي) أرسله الأستاذ إدريس إلى أمينة البديع - زوجة صديقه عمر - وقد تسلمت رئاسة منشورات مرايا، وفي لحظة أعيائها البحث عنه بعد وفاة عمر. كتابه النهائي هذا، ناجم عن فقدانه نسخ الكتابة الأبيض، الذي يحفز - على نحو آلي وعجيب أيضاً - القلم الأسود في كيمياء سحرية أنتجت غالبية أعماله السردية الناجحة بالرغم من أن الأستاذ إدريس نفسه كان عاجزا عن تفسير هذه العلاقة القاهرة يقول: (لم أفهم ساعتها سر هذه العلاقة الملتبسة بين فعل

1 ميلان، كونديرا: فن الرواية، ترجمة: بدرالدين عروودي، دار الأهالي، مصر، ط 1، 1999، ص: 29.

الحب وفعل الكتابة، ولا كان سبق لي أن قرأت شيئاً شبيهاً لكن الواقع ملموس.. وقصصي التي كنتم تنظرونها شاهدة على ذلك.) ص 27. وقد يكون من الغريب أن نسلم بأن شيئاً واقعياً مثل هذا، يمكن أن يقع، مع العلم أن العلاقة بين الإبداع والإيروس قديمة، إلا أن الربط الجبري بين فعل الحب وفعل الكتابة، لا نتصوره إلا في الحالات السيكوباتية أو الفتيشية القائمة على الهوس الجنسي. لكن الكتابة والإبداع - وهنا تكمن المفارقة السحرية للإبداع - لا تستسلم للواقع والمنطق ومنه العجز الواقع عن تفسير محركات الإلهام التي تتأبى على الشرح تماماً كما الحب، وهو الصدى الذي عبر عنه عمر أو هكذا هيئ في قوله (من يرغب في معرفة الحقيقة فليبتكرها) ص 205. تماماً، فحقيقة الرواية مبتكرة وليست ناجزة واقعياً، وإن كانت تتلمس خيوطها الأولى من الواقع ذاته، بل وترتبط عضوياً بمن صاغها وبتجاربه الحياتية. لكن فارغاس يوسا، ينبه إلى أن الحياة المعيشية هي نقطة انطلاق وليس بالضرورة نقط وصول، وأن قوة إقناع الروائي هي أن يقوم بتضييق المسافة الفاصلة بين الوهم والواقع، ويجعل القارئ يمحو الحدود بينهما ويعيش تلك الكذبة، كما لو أنها الحقيقة الأكثر ثباتاً ورسوخاً¹. هذا التأثير النفسي العميق-الناجم عن قوة الإقناع- هي ما يجعل القارئ يتوحد مع العمل، ويسبغ عليه كثيراً من أحواله النفسية (قد يدمركم كتاب لأنه وضع الأصبع على جرحكم لحظتها. وقد تعودون لقراءته بعد مضي سنوات، فلا تجدون ذلك الانفعال الذي أحدثه، مع أن الكتاب هو ذاته) ص 201. وسواء أغاب هذا الإحساس أو ترسخ، فإن القارئ يعيش ذلك الربط الوهمي الذي صنع كما لو كان الحقيقة.

إن القارئ لا يحتاج إلى ملهفات، هكذا كانت قفلة الكتاب النهائي الذي خطه الأستاذ إدريس. وهو خياره المتبقي في أن يتحول إلى قارئ وحسب، ويعيش حياة واقعية. بالمقابل يحتاج الكاتب إلى الإلهام أو ملهفات عديدات

1 ماريو فارغاس يوسا: رسائل إلى روائي شاب، ص: 30.

يحفظه على الإبداع. ولقد كانت حيوات مبدعين كبار تحفل بملهمة واحدة: قيس بن الملوح مع ليلي، قيس بن ذريح مع لبنى، عنتر بن شداد و عبلة، أرغون وإلزا... أو كانت ملهمة واحدة تحفز أنساغ الإبداع عند شعراء عظام كما فعلت الحسناء الروسية (غالا) مع السرياليين الكبار: أندري بروتون، وبول إيلوار، وسلفادور دالي، فضلا عن روني شار... في المقابل كانت حياة الأستاذ إدريس ملأى بالملهمات الكثيرات، لأنه يمارس ضمناً الحياة من خلال علاقته بهن، معتقدا بأن موهبة الكتابة لا تنفصل عن موهبة الحياة. لذا يعترف (أنا صنيع كل النساء اللواتي عبرن حياتي.. .. بدءا من التي منحني الحياة... إلى التي أيقظت الرجل بداخلي.. .. والتي فتحت لي باب الإبداع على مصراعيه... والتي جعلت قلبي يتألق... والتي كانت ورقة مبسوطة تحت يدي.. .. فكل كتاب عندي مقرون بامرأة.. .. وكل فرحة مقرونة بامرأة.. .. وكل انكسار كذلك) ص 14. لقد كانت هناء أول من فتح له باب الإبداع، سيتزوجها خوفا من أن يفقد الحب الذي يحفظه على الاقتراف الباذخ لفعل الكتابة. حب أناني جدا، يرى الارتباط الأبدي تضحية كبرى تقدم قربانا لربات الإلهام، كان شعاره الدائم قوله روني شار (الأساسي مهدد دائما بما هو تافه). كان التافه في حياته، حتما، كل النساء اللواتي لم يقدرن على إلهامه.

الفحولة الاجتماعية وفحولة الكاتب

الفحولة¹ مفهوم ثقافي، ويفيد فضلا عن المعنى الإيروسي، مركزية الأنا وتعاليلها عن سواها، أي الأساسي كما هو توصيف قوله روني شار، وفي منطق الفحولة هناك تهديد دائم يمارسه الآخرون على سلطة الأنا وسطوتها البارزة،

1 مفهوم الفحل الثقافي الذي يتخذ الإلغاء عقيدة يعود للناقد والمفكر السعودي عبدالله الغدامي، انظر النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، لعبدالله الغدامي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2000.

وهو منطق يفرض إقصاء هؤلاء والنأي عن مسارهم، ولقد صرح الأستاذ إدريس أن الناس نوعان: من يرسلون ذبذبات سلبية، تحجب عنك الشمس، وتحس في حضورهم أنك تافه، تبحث عن كلماتك فلا تجدها، ومن يرسلون ذبذبات إيجابية أي الذين تحس برفقتهم أنك الأذكي وأن العالم أجمل، وتكون قادرا على استشفاف الجمال منه. على المبدع دائما أن يتعامل مع الكيمياء الغامضة لهذه الذبذبات ببراغمية حاسمة بأن يتعد عن الصنف الأول ويتلمس كل العلاقات الممكنة مع الثاني. بموجب هذه القواعد الفحولية الضرورية، تخلق الأستاذ إدريس عن علاقته بياسمين طالبتة في الكلية، التي ألهمته علاقتها في كتابة أول مجموعة في التجريب القصصي. وهي العلاقة التي كان ستجني عليه، بعد أن تعرفت منه على بعض أسرار الكتابة، وقلدت - بدهاء الكاتبة الموهوبة - أسلوبه الساخر، ولولا أن عمر صديقه الحميم وناشره المخلص قد وقف إلى جانبه، كان يمكن أن تسحب البساط من تحت قدميه، لذا ترك كل من تحمل قلما في وجهه أو من تحمل حلما مشابها لحمله وطموحا كطموحه. إن منطق الفحولة يفرض أن الأنا تستثمر الآخرين لخدمتها ومساعدتها على أداء مهمتها وترفض أن تتبادل هذا الدور مع أحد في أنانية فاضحة، يلتف عليها تحت مسمى الواقعية. لذا اعتبر الأستاذ إدريس أن ما فعلته به طالبتة هو محض انتهازية، وأنها فقط شابة محظوظة رماها حسن الطالع إليه، تتحرك إذن الأنا الواحدة لتفسر العالم وفق منطقها المحرك، وترفض أن يكون الضوء مسلطا على غيرها، ويمكن أن نرى أن الواقع الفحولي في واقع الثقافة والإبداع يكون مماثلا لهذه الصورة، إذ لا تزال تسكن الكثيرين - وإن أخفوا ذلك - رغبة البطولة المطلقة التي تتغذى عن طريق الكتابة النقدية والمتابعات الإعلامية وحفلات التوقيع ذات طابع الماركوتنغ الثقافي.

إن الفحولة الإيروسية عند الأستاذ إدريس لها وقع عجيب على مساره الإبداعي وعلى اشتغاله التحديثي، فانتقاله من الكتابة الكلاسية ذات الأقاليم الثلاثة المعروفة إلى التجريب القصصي بتقويضاته المربكة لتلك الأصول، والقفزة

من القصة القصيرة إلى جنس الرواية كان رهيناً بالنسخ الأبيض ومرتبطة على نحو عضوي بملهماته، فمع ياسمين صارا تجريبياً، ومع ثريا المرأة المثقفة كتب أول رواية، ولقد كانت زينة الخادمة في شقة عمر السرية التي اتخذت (لأغراض إبداعية سامية)، والتي أحس معها بعطاء غير محدود لنبته بريّة تشعره بأنه جزء من الطبيعة فقد كتب معها بغزارة مطلقة أنجح أعماله. أما مع شروق المغنية الصاعدة فألهمه انتحارها المؤسف وبعد مرور سنوات من موتها روايته (حكاية نجمة) وهي نفسها الملهمة التي لم يكتب وقت علاقتها به أي شيء، ذلك أن نرجسيتها كانت تعادل نرجسيته وتعاليتها كان يماثل تعاليه. لذا تعطلت ملكة الإلهام عند الأنا الفحولية، وانتظرت حتى تحققت المسافة الضرورية بينها وبين موضوعها الملهم، حين صار في عداد الثانوي غير المهدد، ومنه تكون رواية (حكاية نجمة) ترسيخاً لانتصار الأنا، ببساطة لأنها تعترف فقط بما يوجد في نطاق سيطرتها ونزواتها. كانت شروق إذن ثاني من يهدد المبدع فيه (لأنها كانت تكتسح الفضاء ولا ترضى أقل من مركزية الكون... ولم أكن أقل نرجسية منها) وحين تخلى عنها قالت: (لا أحد يتخلى عن النجمة شروق) ص 101. لكن ذلك لم يكن ليغير من الأمر شيئاً، إذ الأنا الفحولية تمتلك الفضاء وتعلو في برجها العاجي الضيق الذي لا يسع الآخرين، فالأستاذ إدريس كاتب ناجح، وأستاذ جامعي مرموق، وهي مكانة تستدعي منه الوفاء بالتزاماته لقرائه ومنتبعيه ونقاده، وكأن ملهماته تفتقدن للالتزامات، فصباح، صديقة أمينة البديع، أكثر من ثار على أنانية الأستاذ إدريس حين رفضت أن تلعب دور الملهمة وطرده من شقتها مُسرة في بوح مع أمينة أنه لم يكن يحب غير الكاتب فيه. أما هو فقد واجه هذا الطرد بجملة تدل على أنه الفحولية (نحن قوم لا نُسعى ولكن يُسعى إلينا) ص 79. كانت صباح تشبهه بعلاقاتها الكثيرة التي ترجعها إلى تمتعها بالقدرة على الاختيار، الاختيار الذي تعاديه الأنا الفحولية، والتي لم تتوقع بأنه يبعدها من حساباته، لذا كان الرد بأن السعي يكون بالارتقاء إلى أنا متعالية ليس من صفاتها أن تنزل إلى دركات أقل منها

شأننا، ومنه لم تكن قصته مع صباح جزءا من اعترافاته لقرائه، إذ لم تسجل هذه الاعترافات إلا ما كان يغذى أفضلية الأنا وأسبقيتها.

يحاول الكاتب دائما أن يوهمنا بأنه يشبه الكاتوبليباس¹، ذلك الكائن الخرافي الذي تحدث عنه فلوبير، وأعاد إحياءه خورخي لويس بورخيس، والذي يطيب لفارغاس يوسا أن يشبه به الروائي. حيوان يلتهم نفسه بادئا بقدميه. فهو يقتات على ذاته، في مفارقة تجعل من تهديم الذات أساسا لبنائها، بمعنى أن الروائي مهما كان مغرقا في أنانيته (فحوليته)، فليس بمقدوره إلا العطاء والبذل الأكبر (فليتكم تعلمون أنه في كل بناء لكتاب تهديم لكيان الكاتب. ليتكم تدركون كل ما يتطلبه كتاب من موت... نحن نموت قليلا مع كل إبداع وهاجسنا المدمر هو الكتاب المقبل) ص 55 يقول الأستاذ إدريس. إن مماثلة أنا الأستاذ إدريس بالكاتوبليباس بمعناه الرمزي النبيل محض التفاف على مشاعر قارئه ومحاولة لتبرير اكتساحها للآخرين وإلغائهم. فالموت الحقيقي موت للمهلمات، اللواتي تلعبن دور المخصبات، في مفارقة معكوسة لأن الإخصاب دور يمارسه الفحل، قبل أن تستكين إلى الموت الذي من مستتبعاته التخلي عنهن، وبتعال متوقع من أنا متمركزة حول ذاتها تقول هذه الأنا إنها تشخص علل اللواتي لم يستطعن إلهامه وتتركنهن إلى غير رجعة حفاظا على صحة القلم. وكأنه طبيب قادر على تشخيص العلل، بالرغم من أنه يمكن بكل ببساطة أن نجد عنده معالم فتيشية ظاهرة إذا استندنا إلى العلاقة الجبرية بين فعل الحب وفعل الكتابة التي غابت في سياق إلهام صوت السوبرانو له في إحدى المدن الصينية، معترفا بأنه (لأول مرة تلهمني فيها امرأة لا أعرف منها غير صوتها)، ليكتب معها ثلاث قصص نشرها بعد عودته إلى المغرب.

1 الكاتوبليباس هو عنوان الرسالة الثانية لماريو فارغاس يوسا في رسائله إلى روائي ناشئ ص: 17.

ومن المفارق أيضاً أن تتعطل الأنا الفحولية عن نسقها الإقصائي مع رجينا الفنانة التشكيلية الألمانية، التي التقاها في برلين. إذ كانت تمارس نفس طقوسه: لها ملهمون عديدون، وتربط بين اشتغالها على الألوان وفعل الحب، بل تستثمر الجسد في توقيع لوحاتها، التي تفكر في أن تجعله آخر معرض لها، تلتقط فيه أرواح الملهمين وتبثها أمام نقاد ومتابعين لمسارها الإبداعي، وتتلذذ وهي تنظر كيف يصنفون هذه التجربة. كان الأستاذ إدريس ينظر بعين الإعجاب إلى جنون رجينا، وهو إعجاب راجع إلى تعلقه بالفن التشكيلي: حلمه القديم الذي تركه لأسباب مادية، لكن هناك سببا مضمرا أيضاً يدعو إلى هذا الإعجاب، الذي يعني استهلاكاً جمالياً للحظة، دون أن تتحرك الأنا الفحولية التي ترتبط بقاعدة أساس تعتبر أن من ينافس تلك الأنا في الإبداع مُهدد ينبغي إقصاؤه. ثم إنه خلافاً لعلاقته مع ياسمين التي رفض أن يكون لها ملهما واعتبر سلوكها ضرباً من الانتهازية المقيتة، كانت سعادته غامرة مع رجينا وهي تستثمر جسده في مرسومها. إنها سلطة السياق الثقافي الذي يعكسه انتماء رجينا إلى ثقافة غربية متحررة تؤمن بالمساواة وتلغي الأفضلية القائمة على الجنس أو على المكانة الاجتماعية التي تعطي سلطة ما كما هو الحال في الثقافة العربية حيث ثقافة الديكتاتور الناسخ لما دونه. ولعل الأنا الفحولية تستجيب بلا وعيها لهذا الاختلاف الفارق وتُعدّل ردود فعلها لتقبل الأشياء التي ترفضها مقاييس ثقافتها النسقية، هكذا كان الأستاذ إدريس ضمنياً يستحضر من خلال رجينا إرث ألمانيا الحضاري الباذخ الذي أسس له كتابها وفنانوها العظام: ليسينغ، هردر، وليهلم شليغل، فرديرتش هولدرين، إيريش هايكيل، ريشارد فاغنر، ولودفيغ فان بيتهوفن، ويوهان سيباستيان باخ. .. وعبر هذه الأسماء كانت تحضر أوروبا الأنوار بكامل عنفوانها وسلطتها ومركزيتها التي تجعل كاتباً فحولياً عربياً يشعر إزاءها بالهزيمة الممتدة. ومن ثم فلا خيار لأناه غير أن تتخذ حجمها الحقيقي وتتخلى عن تعاليها الواهم بأن تقنع نفسها

بالسعادة وهي في حضرة جنون تعشقه، وهي سعادة زائفة لأنها لم تشبع الأنا الواحدة لكونها تقع تحت ضغط سيكولوجي مركزية ذات سطوة أعظم.

نرى الآن كيف أن جمالية التحليل الثقافي لفكرة الفحولة قادتنا بشكل ما للتبئير على الأستاذ إدريس، ونلمس كيف أخضعتنا الكتابة عن الكتابة، في إطار تقنية الميـتا - سرد التي استثمرتها الروائية على نحو بارع إلى الاستسلام المؤقت لسطوة المكتوب نعم، لقد كانت اعترافات الأستاذ إدريس موثقة في كتاب نهائي، مما جعلها أقرب إلينا استنادا إلى العلاقة الخفية مع لفظة سحرية هي الكتابة لها من اللذابة والسحر، ما يدفعنا - وحتى ونحن في سعينا الثابت لفضح نسقيتها بالكتابة اللوغوسية - أن نستمتع بتخييليتها، فتقنية الميـتا- سرد مهما توهمت معها أنك تعالج موضوعا مفهوميا، فأنت تجد نفسك في عمق التخيل، الذي لا فكاك من بذخه وجلاله. في المقابل فرواية الملهمات، تتضمن اعترافات أخرى لأمنية البديع زوجة الناشر عمر، كانت تتم بالموازاة مع اعترافات الأستاذ إدريس.

أمنية البديع أو التداعي الحر للألم.

إن التداعي الحر مصطلح يرتبط بنظرية التحليل النفسي الفرويدية حيث يخضع له المريض النفسي بعد عملية التنويم المغناطيسي وتنجم عنه ما يسمى بالمستدعيات associations، وهي مواد نفسية -شعورية ولا شعورية- يعبر فيها عن شعوره دون حذف أو اختيار قصدين، وتكون على شكل أخيلة أو ذكريات أو زلات، أو عواطف وانفعالات وأحاسيس¹. أمينة البديع وهي زوجة الناشر عمر، الذي أصيب في حادثة سير مع عشيقته كوثر الأبيض،

1 لمزيد من التوسع ينظر الموجز في التحليل النفسي، سيجموند فرويد، تر: سامي محمود علي، عبدالسلام القفاش، مهرجان القراءة للجميع - مكتبة الأسرة 2000: ص: 145.

مارست هذا التداعي على شكل بوح، بيد أنه يخضع للإشراطات الجمالية والتخييل السردي، إذ لم يكن القصد فيه أن تعالج نفسها؛ ولكن أن تنتقم من خيانات عمر المتتالية، فهي حاولت أن تكون سادية إلى أبعد الحدود. لكن الطبيب الرئيسي سيفاجئها بأن الحديث إلى المريض جزء مهم من العلاج، هي أيضاً كانت محتاجة إلى هذا البوح العاري المكسر لمختلف بروتوكولات البذخ الحياتي، الذي كان يشوش تدريجياً على الحب المورى الذي جمع بينهما ذات شباب، تقول أمينة متوجهة إلى عمر وهو في غيبوبته (لا يهم إن كنت تسمع حقاً أو لا تسمع، فلدي على أسوأ تقدير خمسون من المائة من الحظ في أن تسمعني، وهذه نسبة جيدة... وأنت في كامل وعيك لم أكن أملك ولو نسبة واحد في المائة) ص 9.

لقد كانت حياتهما المترفة، والتي لم يزل رتابتها قط عوز مادي، العامل الذي جعل المسافة بينهما أوسع. وجعل من التواصل العاشق الذي ميّز علاقتها ذكرى ماضية تأتي أن تعود، لقد كانت سلطة الزمن أقوى من علاقتهما وانمحي معها ذلك اللقب الذي أطلق عليهما أيام الكلية (قيس وليلى)، بما هما أيقونتان على الوجد الخارق والصادق الذي زيّن التاريخ العشقي العربي بقصصه الباذخة وزيّن حياتهما بتلاوينه البديعة. وفي استحضار لذلك الرمز، كان مولودهما الأول يحمل اسم (قيس) تيمناً بهذا التاريخ الجميل. ولكأنها تراتيب القدر برسائله القصية والقاسية، حين سيولد قيس بقلب هش سيودي به في لحظة حاسمة من علاقتهما، لبدأ النكوص التدريجي بابتعاد عمر عن البيت وينتهي بمغامراته التي أودت آخرها بوعيه كاملاً ثم حياته.

يبدو أن أمينة ترمي عبر هذا البوح إلى أن تتحلل من سطوة الفحولة التي مارسها عمر بمركزيته النافذة؛ التي تدلل عليها مغامراته. وتجاوبها هي بالصمت، وكان معا يحافظان على استقرار هش تحت مظلة مؤسسة الزواج (وكما اخترت أنت الخيانة لتظل وفياً للزواج اخترت أنا الصمت لأظل وفية لك).

..اعتبرت نفسك ذكيا إذ تراوغ بذكاء. .. وما شككت يوما في ذكائي الذي حفظ مراوغاتك عن ظهر شك. .. وحفظ سرها. .. لتظل أنت الأذكي. (ص 63 تقول أمينة. يمكن أن نلمس في هذا المقتطف الحضور الطاغي لأنا عمر، وهي أنا فحولية تماماً كما صديقه الأستاذ إدريس الكاتب الناجح، رغم أنها تبدو أقل جذرية ورغبة في الإقصاء. إذ يظهر جليا أنها تسعى، ما استطاعت، أن تحفظ سرية علاقاتها؛ لكن في المقابل تبدو أمينة انهزامية أمام منطق الفحولة الصارم: هي تجعل وفاءها جميعه لعمر وهو يجعل الوفاء لمؤسسة الزواج، هي تفكر فيه فردا، وهو يحمي وضعهما الاعتباري في المجتمع، هي اختارت طريق واحدا هو الصمت، وهو اختار سبلا يتلون فيها بأساليب شتى يجمع فيها بين زوجته والحياة، جعلها في النهاية تكون (لا حية ولا ميتة بل كيسا من الهرمونات ترهل مع الزمن) ص 23. أي أنها صارت في منزلة وسطى بين الحياة والموت، مجرد جسد بلا روح، وهو إحساس يترجم حالها النفسية المهزوزة.

وحين نقارن بين الحضور الكمي لعمر وبين حضور أمينة وباقي القوى الفاعلة في النموذج العاملي، فإننا نلفى أنه يكاد يغيب إلا من بعض مقولاته التي تتذكرها أمينة ويتذكرها الأستاذ إدريس، لكنه غياب الحضور ذو الأثر المزلزل في الخطاطة السردية برمتها، هو مركز الحكي والمخاطب الأوحده لأمينة، والشخص الذي كان يجعل الأستاذ إدريس يوقف بوجهه ليذهب لزيارته، بل وحتى كتابة آخر كتابه على الطريقة التي يفضلها عمر وحلم بها طويلا، تلك التي تورط بلذة صاحبها حتى النهاية. عمر هو المرسل الأوحده - بالمفهوم الغريماصي للمصطلح - ودافع الكتابة، ليس فقط لكونه كان ناشرا، ولكن لأنه خلق تنوعا جميلا بين نوعين من البوح: شفهي على لسان أمينة في تداعيها الحر المحزون والأليم، واستبطانات الأستاذ إدريس المكتوبة التي تعالج أسرار الكتابة ورؤاه للوجود، لذا كان الاندياح البهي للحكي علامة على مركزية عمر في البناء السردية، الذي سيصل بقارئه إلى أقصى حالات اللذة الأليمة الناجمة عن كاترسييس لحظة التنوير، حيث عودة عمر من غيبوبته الطويلة، واستقرار

نظرتة على صديقه الأستاذ إدريس ثم على زوجته أمينة في لحظة سادت فيها لغة الصمت بعد أن كان الكلام والبوح في أوجهها، جاءت النظرات لتكسر النفس الحاد للكلام وتعيد الكل إلى التأمل في بلاغة الصمت. وكأن نوستالجيا سريعة تخترق الزمن: نفسه الزمن الذي ينقر على حياة الكسالى ويذكرهم بأنه مارق كسحابة كما يقول عمر، تخضع الأشياء لترتيب مغاير. وأمام جذوة اللقاء بعمر تخرج أمينة من حنقها لتنهار أمام الحضور الطاغي للصمت الذي دانت به قبل أن تقرر بوحها الأليم (أشاح عمر بنظرتة إلى اليسار كما لو يحث عن أحد بالغرفة. استقرت نظرتة على أمينة التي كانت تخنق صرخة بيديها تقدمت لتمسك بيده. طالت نظرتهما لبعضهما كشريط بطيء. نظرات تختزل كل الكلام. قبل أن تنتابه حشرة مكتومة ويغلق عينيه على دمعة. صرخت، وهي منكبة على وجهه: _ عمر، عمر هل تسمعني؟) ص 194. أمام هذا الجو المشحون بمشاعر الأمل والفرح المكتوم، سيختار السارد نهاية تخبئ أفق انتظار قارئه حينما سيخرج الطبيب الرئيس منهزما أمام سطوة الموت، هذا الغياب الأبدي المفاجئ ذي الخبطات الصاعقة والغامضة، عودة عمر القصيرة، كانت أقسى على أمينة وعلى الأستاذ إدريس، وعلى القارئ المتماهي مع الحكي ومع عمر ذي الحضور الطاغي، حتى وهو تحت السلطة القهرية للغياب.

الهوية المنشطرة وأشكال النسق الاستعاري في (ساق البامبو)¹

لقد كان تتويج الروائي الكويتي سعود السنعوسي بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) سنة 2013 عن روايته (ساق البامبو) حدثاً ثقافياً مائزاً، ليس لأنها أول مرة يتوج فيها كويتي بهذه الجائزة الرفيعة أو لأن الروائي الكويتي كان الأصغر بين لائحة المشاركين، والتي ضمت أسماء روائية كبيرة من مثيل: واسيني الأعرج وإبراهيم نصر الله، وإنما لكونها كرست هيمنة الروايات الثقافية التي تفكك تخيلياً قضايا التاريخ الجمعي والهوية والعلاقة مع الآخر والإرهاب.. وغيرها من القضايا التي تكاد تطابق أو تُطبق، سيان، على هذا الواقع الكوني، وإن كان تفرُّد الرواية بالعمق وإحكام البناء عاملين حسماً السباق نحو الجائزة لدى المحكمين، فإن جماهيرية الرواية واكتساح مساحات شاسعة من فعل القراءة ارتهن بعوامل أخرى ليس أقلها الاستعارية العالية التي تسلح بها العمل واللغة النفسية الخفية التي تختصر الزمن النصي الممتد في ثلاثمائة وست وتسعين صفحة إلى لحظات ذهنية ونفسية مائعة لا تخلو من عمق يعلن عن جهد ثقافي وتخييلي بينين.

النسق الاستعاري: ساق البامبو والطاروف

من أبرز مظهرات الاستعارية التي توسلت بها الرواية عنوان (ساق البامبو) الذي يكتف مسار رحلة هوزي ميندوزا أو عيسى نحو البحث عن

1 سعود، السنعوسي. ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان- بيروت، ط 8، يونيو 2013.

هويته المتنثرة بين الكويت والفلبين، أي بين ثقافتين وحضارتين متباينتين واسعا، لكونه ولد لأم فلبينية كانت تعمل خادمة في بيت راشد الطاروف الكويتي من عائلة ثرية. والذي كان مخيرا بين شوك الاحتفاظ بابنه وزوجته أو نار فقدان والدته (غنيمة) التي رفضت هذه (الفضيحة) المهددة لمستقبل بناتها وحظهن في الزواج في مجتمع لا يغفر أي خطأ يرتكبه صاحبه أو محيطه. فساق البامبو أو قصب الخيزران ينماز بقدرته على النمو في أي مكان، إذ يكفي أن تقطع بعضا منه وتزرعه في أي أرض لتنبث له جذوره الخاصة التي تتلاءم معها كلية، كان هذا حلم هوزيه/ عيسى الذي هيأته والدته جوزافين ليعود إلى أرض والده (الكويت) بعد أن غادراها كرها، وهو الذي عاش طفولته في منطقة (فالنسويلا) حيث أرض جده لأمه (ميندوزا) في الفلبين. لكن تحقيق هذا الحلم لم يكن بالسهولة التي توقعها، لذا كان المطار أول امتحان لعلاقته بأرض والده، حيث نهره الموظف لأنه وقف في الطابور الخاص بدول مجلس التعاون الخليجي (رفض وجهي قبل أن يرى جواز سفري) ص 186 يقول هوزيه/ عيسى في نفسه، مترجما إحساسه بالألم. وجهه الفلبيني سيكون أيضاً سببا في قضائه ليلتي نهاية الأسبوع في السجن بعد أن نسي أوراقه التي تثبت أنه كويتي في شقيقته، ويعايش هناك معاناة العمالة الآسيوية بخاصة الذين يقيمون بشكل غير شرعي. إن مجيء هوزيه إلى الكويت، بمساعدة من صديق والده غسان، كان، تماما، عملية جزّ قطعة من ساق البامبو ومحاولة زرعها في تربة مختلفة، تيمنا بنجاحها الطبيعي الباهر في الاستئناس بكل تراب الكون، لكن الواقع العنيد كان يعلن عن مسارات غير متوقعة، ومنه تتالت الخيبات القاسية التي تنسف كل جذر يحاول هوزيه/ عيسى تثبيته في أرض والده، في البداية قَبْل، على مضض، أن يكون مقامه في الفناء الخلفي لبيت (ماما غنيمة) تحت مسمى (الخادم الجديد) الذي عليه ألا يكلم باقي الخدم وعليه أن ينعزل عنهم، أو يختبئ مسجونا في غرفته حين يحل أحفاد (ماما غنيمة) من عماته (نورية وعواطف) وزوجيهما، كان هوزيه/ عيسى يتقبل كل ذلك لسببين:

اعتقاداً منه أن كل ذلك ضريبة أوليّة قبل أن يرسخ ساق البامبو جذوره بشكل نهائي، وأخته من أبيه (خولة) التي كانت عزاءه الأكبر بمساعدتها المطردة له. بيد أن رغبة (أم جابر) جارة (ماما غنيمة) على جعله خادماً لديها وقبول (ماما غنيمة) بذلك، ثم رغبة والدّة (خولة) باستعادة ابنتها بعدما علمت بحقيقة وجود ابن فلبينية من راشد الطاروف، وتهديد وجود (خولة) في البيت، أمور جعلته يتخذ قرار زرع جذر البامبو في فضاء آخر من الكويت وخارج بيت (الطاروف). صار هوزيه/عيسى على هامش الوطن، فعمل في مطعم فلبيني سدا للفراغ رغم أنه لم يكن محتاجاً للمال، ونسج صداقات مع جيرانه الفلبينيين، والتقى، مرة أخرى، برفاقه الكويتيين الذين سبق أن التقاهم في جزيرة بوركاي الفلبينية وأسماهم (مجانين بوركاي). لكن إخبار (جابر) أحد هؤلاء المجانين والذي لم يكن، بترتيب قدرتي عجيب، غير ابن (أم جابر) جارة آل الطاروف، عجل بانتشار خبر وجود ابن لهم من فلبينية بين النساء المخمليات، مما أسفر عن توتر كبير في العائلة جعل عمته (نورية) تأمر مشغله بطرده ومنع جدته من مساعدته، فضلاً عن اكتشافه خيانة غسان الذي أعاده للكويت انتقاماً من آل الطاروف الذين رفضوا تزويجه من عمته (هند) لكونه من (البدون)، أي بلا جنسية محددة. ليضطر هوزيه/عيسى لإعادة ساق البامبو إلى أصلها في (فالنسويلا) بأرض جده ميندوزا في الفلبين حيث الجذر الأصل (الكويت توصل أبوابها الأخيرة، وأنا الذي حسبتني منها. شعرت فجأة أن هذا المكان ليس مكاني، وأنني كنت مخطئاً لا بد حين حسبت ساق البامبو يضرب جذوره في كل مكان) ص 383. كانت هذه آخر نتيجة خلص إليها هوزيه/عيسى قبل عودته إلى أرضه.

إن المماثلة بين ساق البامبو في حالتها ضمن قانون الطبيعة وهوزيه/عيسى ضمن النسق الثقافي والاجتماعي للإنسان، رصدت علاقة المغايرة التي تجمعها أو تفرقهما بالأصح، إذ النسق الطبيعي يتسم بخطيته وبساطته ومعقوليته، في مقابل تعقد النسق الإنساني بفعل تعقد سلوكه ورؤاه وعلاقاته

نفسها، لذلك تلجأ الرواية إلى رمز استعاري آخر يفكك هذا التعقيد ويضيئه ويفسر سلوك الذوات في الحبكة السردية (ماما غنيمة، نورية، عواطف، وهند...)، وهو (الطاروف) الذي ليس مجرد اسم عائلي فقط، وإنما يعني، عند الكويتيين، شبكة الصيد التي تستعمل في الصيد بالأماكن غير شديدة الغور، فعليا يكون عيسى هو الوحيد الذي يضمن امتداد اسم (الطاروف) لأنه الابن الوحيد لوحيد آخر هو راشد، لكن كونه في منزلة بين المنزلتين من أب كويتي من عائلة غنية ومعروفة وأم فلبينية خادمة ونكرة صير الأمور إلى ضدها، حيث (عيسى) فضيحة للعائلة ينبغي التخلص منها، خوفا من كلام الناس الذي هو سلطة السلط، والسلاح الذي يوقع خسائر فادحة. تقول خولة موجهة كلامها لعيسى (أنت تعرف أنك تنتمي لعائلة الطاروف، ولكن، هل تعرف ماذا تعني كلمة طاروف؟ لست أنتظر منك إجابة على هكذا سؤال، فهي كلمة كويتية صرف، يكاد الكثير لا يعرف معناها. الطاروف شبكة يستخدمها الكويتيون لصيد السمك. تثبت في البحر كشبكة الكرة الطائرة، وتعلق بها الأسماك الكبيرة عن المرور بها، ونحن، أفراد العائلة، عالقون بهذا الطاروف، عالقون باسم عائلتنا لا نستطيع تحرير أنفسنا) ص349. من هذا الضوء يمكن تفسير العدائية الشديدة التي أبدتها عمّة عيسى (نورية) تجاهه، وحرصها على إبعاده عبر الحرب النفسية أولا، ثم تشديد الخناق عليه ماديا بعد إيعازها لمشغله بطرده، ونفهم أيضاً سر خوف (ماما غنيمة) من كلام (أم جابر) وفرحها برحيل حفيدها رغم أنه يذكرها بابنها الراحل (راشد) وبصوته. ونفسر تقاعس عمته هند عن حمايته هي الناشطة الحقوقية البارزة. لقد كانت شبكة الطاروف تحكم سيطرتها على العائلة وتقودها إلى فعل الإقصاء الممنهج لساق بامبو أرادت أن تثبت فيما اعتبرته موطناً أصلياً. إن الطاروف معادل رمزي للنسق الثقافي العام الذي يبنى على إقصاء المخالف والرافض للغيرية التي تغني النسيج الاجتماعي والثقافي للبلد. وهو يلخص رهان الرواية في انتقاد التراتبية النمطية التي يصنعها المجتمع حين يجعل من كلام الناس سلطة

تستعبده ومن الأسماء العائلية شبكة كبيرة يعلق بها الناس حتى لينسون أن الحياة بسيطة جداً تماماً مثل ساق البامبو في نسقه الطبيعي حين يستأنس بالتربة مهما كانت بنيتها ومكوناتها الداخلية مختلفة حد التناقض.

إن هذه اللعبة الاستعارية التي تخترق حبكة (ساق البامبو) هي أسّ توفق العمل في اكتساح مساحات قرائية واسعة جداً، بخاصة أنها لم تكن مقحمة بشكل بروكستي؛ لأن ساق البامبو كان جزءاً من الطبيعة المحيطة ببلدة (فالنسويلا) حيث المنازل مصنوعة من سيقان الكاوايان (البامبو)، وكون (الطاروف) يستعمل في الصيد، بما هو هواية (راشد) التي كان يمارسها مع صديقيه (وليد) و(غسان).

النسق المخاتل: سيرة أم رواية

حين نفتح رواية (ساق البامبو) نجد العنوان مكتوباً بخط بارز وتحتته العبارة التجنيسية (رواية) وتحتهما على التوالي اسم المؤلف (سعود السنعوسي) ودار النشر (الدار العربية للعلوم ناشرون)، في الصفحة الخامسة نلفى مقتبسة للروائي الكويتي المعروف إسماعيل فهد إسماعيل تقول (علاقتك بالأشياء مرهونة بمدى فهمك لها). في الصفحة السابعة نجد اسم (هوزيه ميندوزا) وتحتته عنوان (ساق البامبو) بالعربية والفلبينية، واسم المترجم (إبراهيم سلام) والمراجعة (خولة راشد). إن اللقاء الأولي بتينك العتبتين يفضي إلى تخيب كبير لأفق الانتظار، إذ المتوقع أننا بصدد قراءة رواية لكاتبها الفعلي وليس عملاً مترجماً عن الفلبينية، وهذا قبل أن تتحقق الألفة مع التقدم في قراءة العمل، ليكتشف القارئ أنه بصدد كاتبين أحدهما حقيقي وواقعي هو (سعود السنعوسي) والآخر كاتب تخيلي هو (هوزيه ميندوزا)، الأول يكتب رواية تشابه الواقع ولا تماثله، والثاني (هوزيه) يحكي عن سيرته وواقعه كما عاشه ورآه وأراد أن يصوره، وهي لعبة متقنة تغيب عن القارئ الكاتب الحقيقي

وتورطه كلية مع الكاتب التخيلي الذي هو الذات الرئيسة في الرواية وساردها المركزي، وليعمق السنعوسي هذا التوريط يقدم نبذة عن المترجم التخيلي (إبراهيم سلام) في الصفحة التاسعة، وكلمة له اشترطها على الكاتب التخيلي أيضاً (هوزيه ميندوزا) يوضح فيها صعوبات الترجمة، مع التنويه إلى أن ما يتضمنه العمل من أحداث (يعبر عن حالة بعينها ولا تعكس ضرورة واقعا عاما) ص12.

يبدو أن الغاية من هذه المخاتلة هي (الإسقاط) لا بمعناه النفسي السلبي حيث يسقط الشخص عيوبه على الآخرين، ولكن من حيث هو إسقاط للرؤى والأفكار الخاصة التي يتمثلها سعود السنعوسي عن واقعه على (هوزيه ميندوزا) الذي هو في النهاية شخص غريب لامس وعانى كثيرا من عيوب الواقع، وهي حيلة ذكية جعلت الرواية تنتقد بلين أحيانا أو شدة في أحياء أخرى عددا من الظواهر السلبية التي يعرفها المجتمع الكويتي من قبيل عدم الاعتراف بالبدون الذين يمثلهم (غسان) بالرغم من عمله في الجيش الكويتي ودفاعه عن أرضه ضد الاحتلال وتضحياته، حتى صار دائم الحزن بلا جنسية وبلا قلب بعد أن رفضت (ماما غنيمه) تزويجه من ابنتها (هند). ناهينا عن معاناة العمالة الآسيوية، لكن دون أن ينسى تسجيله لكثير من القيم الجميلة من قبيل إفشاء السلام الدائم وانتشار البرادات في الشوارع ليشرب منها العمال وقت ارتفاع درجة الحرارة. إن المسافة التخيلية التي أحدثها الكاتب الحقيقي بينه وبين عمله الروائي أضفت صدقية على تلك الرؤى، معتمدة على مسلمة معروفة تقول إن الأغيار هم الأقدر على استكناه التفاصيل وإثارة الانتباه حولها؛ لأنها تكون غريبة عنهم، بينما تكون عند أهل الدار مألوفا وعادية، بالرغم من أنها يمكن أن تنطوي على عيوب نسقية خطيرة، ومن هذه العيوب تفحص وجوه الناس لإحصاء مثالبها والحديث بها في الجلسات الخاصة. واعتبار كلام الناس ذاته موجهها يرسم الحال التي ينبغي أن يكون عليها الإنسان بغض النظر عن إرادته المخصوصة.

إضافة إلى اعتماد سعود السنعوسي على كاتب تخيلي لتمرير رؤاه بحرية أكبر، فقد نوع في التقنيات السردية التي تمكن الرواية من تحقيق سلاسة تطيل فعل القراءة وتجعل المتلقي يتماهى مع الذوات وأفعالها الإجرائية، لذلك كان يحرص على رسم بورتريهات لشخصه ضمن مقاطع سردية مختلفة دون أن يغرق في ذلك، بحيث يكتفي بالتلميح إلى بعض سمات الشخص قبل أن يفصل فيها في مراحل سردية متقدمة، ولقد كانت شخصية (ميندوزا) أكثر الشخص ارتباطاً بهذه التقنية، إذ تصوره المقاطع السردية في الجزئين الأول والثاني من الرواية بوصفه شخصية سادية وقاسية على ابنتيه (آيدا) و(جوزافين) اللتين كان يعنفهما بشدة ويأخذ أموالهما بالقوة للعب القمار، ويستمتع بإخافة هوزيه وإيذائه نفسياً وكره ميرلا ابنة آيدا، قبل أن يكشف الجزء الثالث ضعفه الشديد ومعاناته أيضاً من عقدة فقدان الأب، لأنه ابن (إينانغ تشولينغ) العجوز التي تسكن قريبة منه والتي لم يعترف بها لأنها أنجبته من أب مجهول. وإينانغ تشولينغ نفسها لم يكتمل البورتريه الخاص بها إلا في هذا الجزء. لقد عملت هذه التقنية السردية على تمكين الرواية من التنويع في أحداثها، لكونها أنجزت بحرفية عالية، حتى لكان عملية العودة إلى البورتريه وإكماله كانت محسوبة بشكل دقيق بحيث تأخذ فيه كل ذات حقها من التبئير الواصف.

وتعد (الرسائل) كذلك من أهم التقنيات التي أغنت حبكة الرواية، ودعمت عملية رسم البورتريهات، وتلوين بعض البياضات في كثير من أحداث الرواية، فالجزء الثاني من الرواية، مثلاً، يعلن عن عودة هوزيه ووالدته إلى الفلبين من دون ذكر تفاصيل أو ملابس ذلك،

لكن رسائل (راشد) إلى (جوزافين) تشرح لها عدم قدرته على تحمل غضب والدته التي رفضته ورفضت ابنه، وإخباره إياها بالطلاق. والرسائل الإلكترونية كانت القناة نفسها التي تبادل عبرها (هوزيه) و(ميرلا) الحديث عن إشكال الهوية، ذلك الشرخ العميق في روحيهما وقلبيهما.

الهوية أو الشرخ الأكبر

تعد الهوية أحد أهم القضايا التي تتناولها رواية (ساق البامبو) إن لم تكن الأهم، ولقد فككها السنعوسي بعمق نافذ وحرية كبيرة؛ بسبب من اعتماده على الكاتب التخيلي (هوزيه ميندوزا) عبر تقنية الإسقاط التي تحدثنا عنها في المحور السابق، لذلك لم يكن غريباً أن يكون النسق المقدس ممثلاً في الدين، وهو واحد من الثالوث الطابو في المجتمعات العربية، موضوع طاغية فيها، أي الرواية. فهوزيه / أو عيسى، ولد لأب مسلم، لكنه تولى عنه مؤقتاً، لينشأ في بيئة تدين بالمسيحية الكاثوليكية التي هي دين أمه، ومثلما أذن والده في أذنه لحظة ولادته، كما هي حال غالبية المسلمين، فإنه مر أيضاً بثلاثة من الأسرار المقدسة للمسيحية (التعميد) في طفولته، والاعتراف والتثبيت في المدرسة، بل ومارس حتى بعض شعائر البوذية في معبد سينغ-غوان في مانيلما بعدما تعرف على مبادئها من خلال صديقه (تشانغ)، واسمه ذاته يجمع بين المسيحية والإسلام (عيسى) الاسم الذي أطلقه عليه والده، وهوزيه اسمه في الفلبين.

أي دين سيختار هوزيه أو عيسى؟ هذا هو السؤال الذي أدى به إلى ركوب مغامرة محاولة تأصيل ذاته ضمن تربة وطن والده، بما يعنيه ذلك من اندغام كلي في عوائده ودينه ولغته وحضارته بالمجمل،

وإن كان التوافق مع العادات مطلباً لم يتحقق له بفعل ممانعتها وإغراقها في المحلية التي تقصي المخالف غير الخالص تماماً (كويتي مائة من المائة)، فإن الدين الإسلامي كان أقوى تأثيراً والأقرب بسبب من رحابته. ويطرح هوزيه الصوت الخفي لسعود السنعوسي، بعض المظاهر التي تسيء إلى الدين الإسلامي، واختصرها في صورتين علقتا بذهنه: جماعة (أبو سياف) التي قتلت الكثير من الأجانب في مندوناو الفلبينية، ومحاولة الدعوة إلى الدين عبر معجزات معاصرة بعضها (سحابة تصنع اسم الله، تدمير فيضان منازل مجاورة لأحد المساجد إلا المسجد...)، لأنهما صورتان تنسخان في نظره صورة (لابو- لابو) القائد الفلبيني المسلم الذي أوقف هجوم الفاتح البرتغالي ماجلان ذي النزعة التبشيرية.

إن سعود السنعوسي يشير عبر صوته الموارب إلى فساد الرموز التي تسوق الدين الإسلامي إلى الآخر لا الدين نفسه (فالأديان أكبر من معتنقيها) ص 299، لكن فساد الرموز والممارسات هي التي تعطي للآخر وحتى إن كان بريء الغاية صورة سوداء عن هذا الدين. ولقد كانت معاملة إبراهيم سلام لعيسى واحتضان مجانين بوركاي له، وصلاته معهم أهم العوامل التي جعلت الإسلام أقرب إلى قلبه.

هناك صوت آخر لا يقل أهمية عن صوت هوزيه في الرواية، وإن لم يكن ذاتاً إجرائية رئيسة أو ثانوية، وهو خوسيه ريزال الطبيب والروائي الفلبيني الذي يحتفل الفلبينيون بيوم خاص به اسمه (يوم ريزال)، فصوته يحضر عبر مقتبسات من أقواله المأثورة التي تتقدم كل أجزاء الرواية التي كتبها الكاتب التخيلي (هوزيه) باستثناء مقتبسة إسماعيل فهد إسماعيل التي تتقدم الرواية مع توقيع الكاتب الواقعي (سعود السنعوسي) ومقتبسة الفصل الأخير التي كتبها هوزيه ميندوزا

نفسه، ويبدو أن لريزال تأثيرا كبيرا على شخصية هوزيه ميندوزا، ليس فقط لأنه رمز النضال في الفلبين ضد المستعمر الإسباني، وإنما بسبب عمقه الفكري خاصة فيما يتعلق بمسألة إيلاء الاهتمام الأوفى للهوية الوطنية التي ناضل من أجلها حتى إعدامه في الثلاثين من دجنبر 1896، أليست قولته (من يكتب بغير لغته هو أسوأ من سمكة ننتة) هي التي جعلت هوزيه يكتب سيرته (ساق البامبو) بالفلبينية لا باللغة الإنجليزية التي فكر فيها في البداية؟. ألم تكن عودته إلى أصله (الفلبين) تطبيقا عمليا لتوجيه ريزال (إن الذي لا يستطيع النظر وراءه، إلى المكان الذي جاء منه، سوف لن يصل إلى وجهته)؟، ثم أليست مقولته (الشك في الله يعني الشك في ضمير المرء، وهذا يؤدي إلى الشك في كل شيء) هي التي جعلته ينتصر للقلب حيث الله الأكبر لا العقل حيث الشك. بلى، لأنه من الواضح أن ريزال، فضلا عن خولة، هو المرسل الأكبر الذي دفع الذات الرئيسة (هوزيه/ عيسى) إلى الاطمئنان النهائي عبر توثيق حكايته الدرامية لدفعنا إلى تأمل أعمق لذواتنا حيث الدخيلة المركبة في علاقتها بهذا العالم الدينامي.

(تغريبة العبيدي)¹

رواية مفهومية بفائض التاريخ

قد يبدو توصيفنا لرواية المغربي عبدالرحيم الحبيبي (تغريبة العبيدي المشهور بولد الحمريّة)، التي وصلت إلى اللائحة القصيرة لجائزة البوكر لسنة 2014، بكونها رواية مفهومية حكماً يحوز كثيراً من الغرابة، إذ الثابت في العرف الأكاديمي والنقدي أن التخيل هو جوهر العمل الروائي حيث التطرق إلى القضايا يكون بوساطة لغة موارد وعبر أحداث تشابه الواقع ولا تماثله، بخلاف النقد، مثلاً، الذي هو خطاب مفهومي وإجراء منهجي يستسعف المفاهيم ضمن إطار نظري دقيق ونسقي يسعى إلى تفكيك تلك القضايا وبناء تصورات واضحة حولها وأحكام قاطعة بخصوصها. بينما بناء الرواية ورهانها يبقى مفتوحاً ورهيناً بطبيعة التلقي والظروف المحدقة به، إلا أن رواية (تغريبة العبيدي) الصادرة عن دار "إفريقيا الشرق" سنة 2013، تكاد تنسف هذا الحدّ المعروف، لتجعل من الرواية أقرب إلى الخطاب المفهومي منها إلى الخطاب التخيلي، فتستغرق إمكانات الجانب المفهومي، بحيث إن الحدث المركزي فيها يقوم على فكرة مؤداها عثور السارد (المحقق) على مخطوطة تعود إلى شرطي في سوق العفاريات بمدينة آسفي المغربية، وسعيه إلى تحقيقها أكاديمياً في إحدى كليات الرباط، قبل أن يُجابه برفض مشروعه من قبل مشرفه المفترض، ليقرر القيام بتحقيق المخطوطة بنفسه وبعيداً عن المؤسسة الأكاديمية، وهذا يعني أن مشروع الرواية هو تحقيق مخطوطة مكتوبة بشكل

1 عبدالرحيم، الحبيبي: تغريبة العبيدي المشهور بولد الحمريّة، إفريقيا الشرق، المغرب- الدار البيضاء، ط1، 2013.

قبلي. وهي عملية علمية (مفهومية) لها أعرافها ومسالكتها وقواعدها التي لا بد من التقيد بها، وهو ما فعله السارد المحقق حينما بحث في طرق التحقيق وأدواته يقول (بدأت دراسة مناهج كبار المحققين الذين أثروا المكتبة العربية والإسلامية، والذين ثابرت على استكشاف طرقهم في البحث والتمحيص مسترشداً بأدواتهم التقنية والعلمية مع وجود الفارق بيني وبينهم وبين ما حققوه من وثائق وما أزمع أنا على تحقيقه..) ص 25. أي إن الأمر، في جوهره، تخطيط لوغوسي عقلائي يرمي إلى سلك منهج محدد سلفاً مع ما يستوجبه السياق الأكاديمي من اجتهاد شخصي يأخذ بعين الاعتبار طبيعة المخطوطة المحققة وتفردتها، وأيضاً ضرورة التمايز المستوجب في عمل محقق أكاديمي هدفه ابتداع طرق خاصة به أيضاً. وما تسجيل ذلك في مقدمة تسبق المخطوطة إلا استحضار دال لمقدمات التحقيق كما هي متعارف عليها، من ذكر الصعوبات والجهود المبذولة لتجاوزها والمنهجية المتبعة في التحقيق وطرق وضع الهوامش وطبيعتها مع الحرص على إبداء الصرامة المنهجية والعلمية في التعامل مع المادة المحققة.

ومن مظاهر المفهومية، أيضاً، اللغة التي كتبت بها مقدمة الرواية، إذ إنها لغة علمية؛ لأنها وإن كان السرد أهم ما يميزها، فإنها حفلت بالمفاهيم التقنية الخاصة بمنهجية البحث الأكاديمي وبعلم التحقيق، مما يورط المتلقي كلية في إطار نظري لم يكن مستعداً له بأثر من العبارة التجنيسية (رواية) البارزة على صدر صفحة الغلاف. وقد يتساءل القارئ الذي يغويه التخيل باعتباره ملح الرواية وميسمها الفارق: أين الرواية؟. فيحتاج منه الجواب قطع الصفحات الثلاثين الأولى التي هي مقدمة العمل، قبل أن يجد شبيهاً لضالته، ويشعر في قراءة سرد خطي، يبتدئ من قرار (العبدى) الرحيل إلى الحجاز، مروراً عبر قرى ومدن عربية وإفريقية مختلفة ومتنوعة العادات والأديان والأعراق، قبل أن يعود إلى المغرب بعد مضي ثلاثة عقود على رحيله، لكن هذا المستهلك الجمالي لن يتخلص في هذه المرحلة، أيضاً، من روح العلم

التي تطبق على مسار تلقيه، إذ يجابه بكم كبير من الهوامش والإحالات على المراجع والمصادر التي استأنس بها المحقق، كما يلفى تتبعاً معجماً يشرح المفردات التراثية وترجمة مختصرة للأعلام الواقعية الواردة في هذه الرحلة، ناهينا عن التواريخ الدقيقة للحروب والمعارك والأوبئة التي ابتليت بها الأمة العربية والإسلامية في المغرب ومصر والحجاز.. أي بالجملة كأن القارئ يقرأ كتاباً محققاً يفقده لذة استغوار المحكي والتماهي معه.

كما أن الخلفية الإناسية للرواية تشكل أبرز معالم المفهومية في (تغريبة العبدى)، فدافع الترحال عند (العبدى)، بطل الرواية، كان الرغبة في العودة إلى الينابيع الأولى للإسلام حتى يظفر بجواب ينهي هواجسه الكثيرة التي أججها تردى أوضاع الأمة الإسلامية ووهنها في مقابل استقواء الغرب وغلبته في القرن التاسع عشر على الخصوص، وبإيعاز من الغادة الفاتنة المتخفية التي حفزته على الرحلة ورافقته، رمزيا، في كل مراحل تغريبته، لكن قرار تدوين مشاهداته كما فعل (ابن بطوطة) و(الحسن الوزان)، جعل من تغريبته، أي العبدى، تقوم بمسح أنثربولوجي للقرى والمدن التي زارها، وهي بدورها عملية تقوم على المنهجية العلمية من ملاحظة وتفكيك ومقارنة والخلوص إلى نتائج وأحكام حول سلوك المجموعات البشرية في تلك الأماكن، كوصفه لوضعية النساء في قبيلة (تاسا تاكورات) وطبيعة الأعمال التي يقمن بهن، ومصادقة الرجال للنساء في مدينة (جيني) على مقربة من (تنبكتو)، وظهور العوالم والراقصات بشكل علني في شوارع القاهرة وحاراتها بعد غزو نابليون بونابرت دلالةً على التحول في المواضع الاجتماعية في القطر المصري، فضلاً عن توصيفه الأنشطة التجارية التي يمارسها الرجال في القبائل الإفريقية والعربية والمعمار الأثري خاصة منه الفرعوني في مصر. وبالتالي، تظل الرواية ضمن تأطير إبستيمولوجي أكثر منه تخيلي وتعمق انتماءها للخطاب المفهومي.

ومن الأمور المثيرة في الرواية احتفاؤها بالتاريخ، خاصة ما يتعلق منه بالدول العربية، إذ يلجأ الحبيبي إلى مماثلة مقصودة بين رحلة العبدى وبين الهجمة الكولونىالية على الأقطار العربية المختلفة، لذلك لم يكن عجباً أن يكون خروج العبدى من مدينة فاس باعتبارها منطلقاً لرحلته الطويلة متزامناً مع معركة تطاون أو تطوان، أى سنة (1860م) يقول (ولا أعلم إن كان من نوادر الشؤم أو حسن الطالع أن يكون خروجي مقروناً بسقوط تطاون في يد الإسبان) ص 35. وقبل هذا الحدث الجلل، سقوط الجزائر، والاتفاق على استسلام بعض الإمارات العربية (الشارقة، عجمان...) للضباط الإنجليز دون مقاومة. وقد كان وصول العبدى الحجاز متزامناً مع توقيع معاهدات تسلم شؤونها للإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس إذ ذاك، وكأن تغريبته كانت هروباً من هذا التاريخ وإليه في الوقت نفسه، كترتيب قدرى لا محيد عنه، ولعله من اللافت ذلك التشابه الدال بين فشل رهانات العبدى وبين رهانات الأمة جميعها، فالعبدى لم يستطع تحقيق أى من الأهداف التي رسمها، فلا هو ظفر بما يريده من هجرته إلى الحجاز من جمع أسباب الحكمة والإجابة عن ذلك السؤال الحارق الذي كان يؤرقه (هل يصلح أولنا آخرنا؟ وهل لنا بعد السقطة قيام ونهوض؟ أم أنها مؤبدة إلى يوم يبعثون؟) ص 210. ولا هو امتلك الغادة الفاتنة التي سحرته وأرقته. السؤال المعلق والغادة الفاتنة ظلاً وهما أو ظلاً يظهر ويختفي لكنهما لم يصيرا واقعا ملموساً أو فعلاً يغير مجرى التاريخ كما حلم العبدى به ذات شباب. وحدها تلك الظلال والأحلام تهاوت وأشرقت الشمس من جهة الغرب، إنجلترا وفرنسا والبرتغال.

وتبقى أهم إشراقات رواية (تغريبة العبدى) تناولها قضية العلاقة مع الآخر في مرحلة تاريخية حرجة هي القرن التاسع عشر حيث الممد الكولونىالى بلغ أوجه، وحيث التصور الغالب يقول بضرورة الحذر من الآخر الذي يسعى إلى استعمار البلاد العربية واستغلال ثرواتها، لكن العبدى ينظر إلى الأمر من زاوية مغايرة، إذ يُرجع حال التردى التي عليه الأمة العربية والإسلامية وتقدم

القوى الغربية إلى توفر شروط التقدم عندهم وانعدامها عندنا، ويرى أن القطيعة مع الآخر عبر تحريم التعامل معه ومع منتجاته هي خوف لا مبرر له إن لم تكن تكاسلا وخمولا، يقول العبدى (كثرة التحريم طريق للخمول والجمود والتقاعس، فكل أمر عجزنا عن مجابهته حرمناه ومنعنا الناس عنه) ص68. وهو رأي طليعي من فقيه متخرج من جامع القرويين المحافظ، وإن انتقاد العبدى لشيوع التحريم لكل شيء سدا للذرائع لا يعني أنه غافل عن استراتيجيات الاستعمار في اقتحام المناطق التي يخطط للسيطرة عليها، وهو ما يظهر في علاقته بالفرنسي المسيحي (دانيال) الذي أنقذ حياة العبدى من موت محقق بعد ضياع القافلة التي خرج معها، حيث لم يطمئن إلى أعمال الطبيب والمساعدة البالغة الكرم للزواج في إحدى القبائل، إذ لم ير في تلك الأعمال، بالرغم من احترامه لعلمه وتفانيه، إلا مقدمة للسيطرة عليها عبر التعرف العياني الأقرب.

بورتريهات تشكيلية

تحفل الرواية برسم البورتريهات المرتبطة بموضوعات الصحراء والعمران والسلوكات التي تصدر عن الأفراد في القبائل الإفريقية، وهي بورتريهات تحوز كثيرا من الواقعية كما ينطق بها التاريخ. وقد اعتمد الحبيبي، في ذلك، على رسومات المستشرقين الذين رافقوا الاستعمار أو قاموا برحلات منفردة إلى المناطق العربية، ومن اللوحات التي استسعفها عبدالرحيم الحبيبي لوحة بعنوان (قافلة في الصحراء) للفنان الاستشراقي "تيودور فرير" التي تؤرخ للحظات الوصول إلى الواحات وضياف الأنهار، وأخرى بعنوان (معركة إيسلي) للفنان "هوارس فيرني" تخلد انتصار الجيش الفرنسي على المغاربة بتصوير جنود مغاربة فارين من المعركة، ولوحتين للفنان "جون فريديريك لويس" الأولى تحت عنوان (توقف في الصحراء) تظهر جمالية الصحراء وسحرها، والثانية

تدور حول موضوع المرأة (الحريم) تصور سيدة أرسقراطية تخدمها وصيفاتها... وتكاد كل صورة يرسمها عبدالرحيم الحبيبي لإحدى الموضوعات المذكورة تحيل في الهوامش على لوحة لأحد المستشرقين في تناغم مطرد مرماه تأكيد واقعية الصورة ومطابقتها لمرجعها. وذلك يعلن، أول ما يعلن، عن الجهد البحثي الجبار الذي بذله الروائي، والذي قد لا يروق ذلك القارئ الجمالي الباحث عن متعة التخيل.

وإذن فرواية (تغريبة العبدى المشهور بولد الحمريّة) تتعمق ضمن إطار النص المفهومي وتبتعد عن النص التخيلي، بحيث تتمظهر الكتابة كفعل واعٍ، وحيث المفاهيم تتأطر ضمن نسق مرتبط بعلم التحقيق أو علم التاريخ، أو يحاول الحكى أن يكون مطابقاً لمرجعه. قد يتعلق الأمر، هنا، بمحاولة تجريبية تنفتح، تناصياً، على الخطاب اللوغوسى متميزة، فى ذلك، عن التجارب الروائية التى استسعت خطابات تخيلية أخرى كالشعر مثلاً، لكنها، أيضاً، محاولة قد تفقد القارئ متعة التفكيك الشخصى والتأويل الذاتى، ويجعل من النص الروائى منغلقة تتعاضم فيها قوة الكاتب الذى يقول كل شيء ويحدد كل شيء بما فيها طبيعة التلقى.

(القوس والفراشة)¹

شعرنة الأم والفضاء

يظل الشاعر، مهما شغفته أجناس إبداعية مختلفة، ممسوساً بالرغبة في شعرنة العالم نكاية في البشاعة التي تخترق تجوهره، ولأن الشعر قد لا يسعفه، بسبب من كثافته اللغوية، في تناول القضايا الإشكالية سواء كانت سياسية أم ثقافية أم أيديولوجية كما في المقولة السارتيرية التي أعفت الشعراء من الالتزام، أي من تفكيك تلك القضايا بالضرورة. فإن الرواية تشكل، في الغالب، ملاذه الأوكد الذي يسعفه في تشييد كونه التخيلي الممتد الذي يُضمّن رؤياه الخاصة إزاءها، أي القضايا الإشكالية، لكن دون أن يكف عن أن يستظل بجناح الشعر الوارف. وهذا، يقينا، ديدن كثير من الشعراء الذين قاموا بهجرة جماعية نحو الرواية، ولن يكون عجيبا، بالتالي، أن يكون محمد الأشعري الشاعر والوزير السابق والمناضل اليساري، والذي راكم عشر أضمومات شعرية، أحد أهم النازحين إلى (ملحمة البورجوازية)، وهي الرحلة التي كانت مظفرة بتتويج روايته الثانية (القوس والفراشة) بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) لسنة 2011 مناصفة مع الروائية السعودية رجاء عالم.

أصل الكارثة

تسعى رواية (القوس والفراشة) إلى إحداث كاترسييس مشابه لما أسسه أريسطو، عبر تفريغ فائض الأم في قصة يوسف الفرسيوي الذي هو مناضل

1 - محمد الأشعري: القوس والفراشة، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2011.

يساري فاجأه القدر بأن يكون ابنه ياسين أصولياً متطرفاً، إذ يتلقى فجأة رسالة تتضمن نعيًا له وتخبره بموته في أفغانستان بعد أن كان الوالد مطمئناً إلى كون ابنه الوحيد يدرس بأحد المدارس العليا للهندسة بفرنسا. إنها مفارقة مدمرة تهز كيان المرء من جذوره وتلقي به في أتون الشك والخوف والخراب النفسي التام، خاصة مع غياب وجود أية إلماحات تنذر بهذه الكارثة.

إن حدث موت ياسين بهذا الشكل الدرامي والمخيف هو الذي سيؤدي لاحقاً إلى طلاق يوسف الفرسوي من زوجته بهية مهدي حينما طلبت من يوسف الدخول في مغامرة الإنجاب مرة أخرى ورفضه للفكرة قطعياً. وبالتالي كان فقدان الابن ذريعة لتنهيار المؤسسة الأسرية الواهنة برمتها. ولأن السارد مشغوف بتنزيل أقصى ما يمكن من صنوف الألم على شخصه فإنه يذكر بانتحار ديوتيميا والدة يوسف الفرسوي في مرتفع بهدوء وأناة قاتلين وفي يوم جميل قضته في الصيد رفقة والده محمد الفرسوي، مما جعل يوسف دائم الشك في كون والده ذي الأصول الريفية قتل والدته في جريمة محكمة لم يكشفها أحد. وهكذا ظلت العلاقة بينهما هشة وملتبسة وقائمة على العداوة فترة طويلة من الزمن. ولقد سبق ليوسف الفرسوي أن كان يسارياً متطرفاً وجذرياً في إحدى التنظيمات بألمانيا قبل أن ينظم لحزب يساري معتدل، لكنه لم يستسغ أن ينبج أصولياً متطرفاً، يتساءل (لماذا يدفعني في الهوة التي وقفت على شفيرها طوال حياتي؟. ثم متى حصل ذلك، متى نبتت هذه البذرة المسمومة؟ قبل أن يولد؟ أو بعد ذلك؟ أيام كان طفلاً أو مراهقاً، هل كان يلعب بيدن مخرجتين ولم نكن نرى ذلك؟) ص17. إنها لعنة فجائية حاقت آل الفرسوي، ويوسف على وجه الخصوص الذي كان قد فقد حاسة الشم أيضاً، بعد أن كان يستطيع بوساطتها أن يحدس نوع العطر الذي تستعمله المرأة، مثلاً، ونوع الأطعمة التي تناولتها قبل الخروج.

تضييق الحياة، إذن، بيوسف الفرسيوي وتشتد سورتها عليه، وحده الخيال يعيد ترتيب ما انفلت فجأة من بين يديه، لذلك كانت إعادة ياسين إلى الحياة عبر تخيل حوارات معه وسيلة يوسف الفرسيوي ليتحرر من ثقل الأسئلة اللانهائية التي تطبق عليه يقول السارد يوسف (بمجرد ما قتل ياسين أصبح الطفل الأبدي الذي أحمله وأعيش به كل تفاصيل حياتي، فقد تحول إلى كائن يلازمي) ص77، وهذه العودة التخيلية لياسين هي التي جعلت حياة يوسف أكثر استقراراً بالقياس إلى ما بعد كارثة تفجير نفسه في أفغانستان، وصار معها يوسف أقدر على تفسير الواقع، وهكذا فإنه من الدال، رمزياً، أن يكون احتفاظ يوسف الفرسيوي بأحد أقمصه ياسين وشمه بعمق أمراً جعله يستعيد حاسة الشم، ليستطيع التمييز بين الروائح وبين الأشياء ضرورة، بعد أن كان العالم برائحة واحدة، بشكل واحد، وبرؤية واحدة مشكولة بالخراب التام.

شعنة الألم

إن الحياة ورطة حقيقية لا يمكن الهروب منها كما يردد محمد الفرسيوي، دائماً، كلما قابل ابنه يوسف، لذلك كان من الضروري أن يتسامى آل الفرسيوي على الألم والخراب المحقق بهم، فمحمد الفرسيوي الجد الذي استطاع أن يبني، في وقت وجيز من عودته من ألمانيا، إمبراطوريته الخاصة في منطقة ويلي وبومندرة، بعد أن اشترى دورها ومحطة الوقود الوحيدة بها فضلاً عن معاصر الزيتون، واستمتع بإذلال (شرفاء) المنطقة وتصييرهم خدماً عنده، قبل أن تتهاوى إمبراطوريته بشكل صاعق بعد هجوم آفة الجرب على المدينة وإفلاس فندقه ليفقد ممتلكاته وحتى عينيه بعد أن كان فقد زوجته ديوتيميا. فإنه تمكن من تقويض كل ذلك عبر فعلين ساخرين لكنهما لا يخلوان من شاعرية، الأول ادعاؤه سرقة تمثال باخوس الذي اختفى من مدخل مدينة ويلي، ودفنه في باحة أحد المساجد مستشرفاً ذهول علماء الآثار بعد أن

يصعقوا بمفارقة وجود تمثال إله الخمر الروماني في باحة مسجد مسلمين. والثاني إرساله نسخة من ديوان بعنوان (المراثي) للألماني هانس رودر جد زوجته ديوتيميا، والذي كان أسيراً عند الفرنسيين وعمل في ويلي، للنشر في إحدى دور النشر الألمانية بعد أن أضاف إليه قصيدتين من إنتاجه، الأولى بعنوان (ديوتيميا) والثانية سماها (جوبا الثاني). ولعل محمد الفرسوي بهذا الصنيع الرومانسي يستدرك ما فاتته من علاقته بزوجته المنتحرة ديوتيميا التي كانت علاقته بها مرصوفة بصرامة ومؤطرة بمسافات دقيقة. أما جوبا الثاني فهو بلا شك تعبير عن عميق رابطته بوليلي وتاريخها التي جعله إخلاصه لها يعمل دليلاً سياحياً بها، حتى بعد فقدان ثروته وبصره، دليلاً سياحياً أعمى يتحسس ذلك التاريخ بيديه ليصعد إلى روحه، فتنتلق الحكايات التي لا تنتهي. ومحمد الفرسوي نفسه استطاع أن يعيش في سلام روحي بعد أن تخلص من التصور الضيق لمسألة الهوية، التي تجعل الريفي يكره (الشريف الإدريسي) حين كان يعتبر الكراهية بينهما (ضرورية للصحة النفسية والبدنية) ص72. إذ لم تكن، الكراهية، في حقيقتها، سوى قدح لحروب مكائد لا نهائية وبخسارة مزدوجة نتيجتها إذلال الشرفاء وإسقاط إمبراطورية الفرسوي في النهاية. ورهان الرواية من خلال قصة محمد الفرسوي يتمثل في نقد الصراع المبني على الانتماء العرقي الذي يجعل النفس تتزود بنزعة تدميرية خطيرة على السلمين الروحي والاجتماعي.

في مقابل الجد محمد الفرسوي يكون الحفيد ياسين الفرسوي أشد صنّاع الأم في الرواية، لأن آثاره كانت قاتلة، إذ قوضت كلفة العلاقة الواهنة بين والده يوسف الفرسوي ووالدته بهية مهدي، وأدخلت يوسف الفرسوي في دوامة من الشك في كل شيء، بالنظر إلى أن مقتله في أفغانستان كان أكثر الاحتمالات استبعاداً، فكان له الوقع الأخطر، لذا كانت عودته التخيلية في صورة الطفل الذي يرافق والده فيما بعد انهيار مؤسسة الزواج إحدى مظاهر الرغبة في التخفف من بشاعة رحيله واستعادة ما كان ينبغي أن تصير عليه

الأمر تناسبا مع أحلام يوسف الفرسوي الشاعر والكاتب الصحفي الذي يغدق على قرائه أسبوعيا سلسلة من المقالات الرومانسية والتأملية المعنونة (برسائل إلى حبيتي). ومن هنا يمكن القول إن ياسين، في هذه الصورة الجديدة، ليس إلا يوسف الفرسوي نفسه جامعاً بين حدس الطفل الذي تمناه وبين تجربة المناضل اليساري وثقافته. لكن لا يعني ذلك أن ياسين لم تكن له في طفولته الحقيقية أحلام فيها كثير من الجنون الضروري، فلقد كان يحلم بوضع قوس كبير من الفولاذ على ضفتي مصب نهر أبي رقرق (قوس يجعل النهر كما لو كان يمر بين أصابع المدينتين) ص 99. ياسين، هذا الحالم الذي كان مستعداً، دائماً، للسخرية من النقاشات السياسية والتبرم منها والراغب في شعرنة فضاء يصل بين مدينتي سلا والرباط اللتين ظل النهر فاصلاً بينهما والطالب الذي يدرس بأرقى المدارس الفرنسية، قتل نفسه، ببساطة، في بلد بعيد مخلفاً كثيراً من الدمار. وليس من تفسير لهذا التحول الرهيب غير نظرة يوسف الفرسوي للأمور التي تلقفها عنه ياسين، إذ كانت حاملة بالقدر الذي جعلها قاصرة على تفسير الواقع، بله تغييره، لذلك كان مجندو ياسين يملكون مشروعاً جاهزاً للتغيير أقنعه، بيسر، وجعله ينفذ، بسرعة، مخططهم ليصل نعيه دون جسده.

إن الصراع، هنا، هو بين نسقين فكريين متعارضين، الأول يساري معتدل جرّب التطرف قبلاً ممثلاً في يوسف الفرسوي والثاني أصولي متطرف متجسد في ابنه ياسين والجماعة التي جندته (للجهاد) في أفغانستان، وهو صراع ينتصر فيه الثاني بقدرته على الإقناع بجدوى مشروعه وينهزم فيها الأول، لكنها هزيمة أولية وحسب، وخسارة معركة في حرب طويلة، لأن رهان الرواية يقوم، أساساً، على اعتبار الفكر اليساري، بعده نقده، مدخلاً رئيساً للإصلاح وتحقيق السلم الاجتماعي. لذلك نرى كيف أن الفرسوي الذي آمن بالفكر اليساري قدم حياته، في قفلة الرواية، قربانا لأرواح بريئة كانت ستعرض لتفجير انتحاري من عصام ابن صديقه المحامي (إبراهيم الخياطي) بالتبني والذي، للمفارقة، يشبه ياسين في مسار حياته، فقد كان عصام مولعاً بالحياة

وبالموسيقى قبل أن يختفي طويلاً، ويقرر أن يفجر نفسه في مراكش، ليجده يوسف الفرسيوي بمحض الصدفة ويضمه بين ذراعيه (وفي تلك اللحظة، يقول السارد، التي انفصلنا فيها عن الأرض استدار الشخص بكامله نحوي، فرأيت بلمح البصر خلف اللحية الكثة والنظرة الحادة وجه عصام، مرعوباً كما لم يكن أبداً في حياته، كان ذلك قبل أن تأخذنا غيمة بيضاء باردة في ذوئها الهائل) ص322. إنها نهاية مؤلمة ليساري حالم وشاب مضطرب ومفتون لا يخفف من هولها غير نظرة الندم الأخيرة التي تنطق بها عينا عصام.

القوس في مواجهة الفراشة

إن حياة يوسف الفرسيوي لم تكن ذات إيقاع وحيد ورتيب، ولكنها تعرضت لهزات كثيرة جعلته يراجع أفكاره ومواقفه، بما في ذلك انتمائه إلى اليسار، إذ تحول من الانتماء إلى منظمة يسارية متطرفة إلى حزب يساري معتدل، وعاش حياة عادية قبل أن يهزها حدث مقتل ياسين. لكن يوسف الفرسيوي ليس الوحيد في الرواية الذي يمثل اليسار، بل إن هناك صديقيه إبراهيم الخياطي المحامي الذي دافع عنه أيام القبض عليه إبان الحملة ضد اليسار في السبعينات، وهو المعروف بمثلثته التي فكر يوسف في كتابة رواية عنها، قبل أن يتراجع ظناً منه أنه لن يسجل إلا حياة صديقه الواقعية فقط، وأحمد مجد المحامي الداهية والمقرب من السلطة، والمالك أيضاً لمجموعة عقارية تستفيد من ريع الدولة وكرمها، وصاحب عمارة الفراشة التي بناها بشكلها المستفز الذي يشبه فراشة نكاية في حمرة مراكش التي تحيل على ماضيها الصحراوي العميق. ولنا أن نتخيل كيف ليساري سبق له أن دافع عن حقوق البروليتاريا أن يقبض ثمن نضاله من ريع الدولة ويصبح من الباطرونا التي تتشعب علاقاتها ومشاريعها ولا تخلو حياتها

من مناورات تسحق منافسيها بطرق شرعية وغير شرعية. إن أحمد مجد يجسد انكسار اليسار تماماً مثل كسر يده اليسرى في اعتداء عليه من قبل أحد المتنفيذين الذين أرادوا إجباره على بيع داره العتيقة بمراكش.

وإذن، فليست الفراشة، في جوهرها، غير علامة إشارية تضمن الحد الذي وصل إليه بعض اليساريين من تحالف مع السلطة ومع لوبيات المال والعقار، يصل حد أن تكون الفراشة تتويجا لهذه العلاقة غير المفهومة، حيث تحتوي فضلا عن المطاعم والبارات شققا فارهة وأسطورية، تحتوي إحداها التي تعود لصانع عطور معروف تمثال باخوس الشهير الذي سرق من مدخل مدينة ويلي على مرأى من الكل، ودون أن يحرك ذلك ساكنا في السلطة أو الناس الذي شاهدوه. إن الفراشة تماثل تجبر المال والسلطة في اتحادهما، وهي إعلان عن قتل الأمل المتدفق الذي كان ياسين يحلم به، ولو تجسد في قوس يحمل دلالة عميقة هي منافحة إعدام الخيال الذي صار ديدنا للمتنفيذين وأصحاب المصالح الكبرى. ولعله من المؤسف أن المعركة بين القوس والفراشة لم تكن متكافئة، لذلك ترك الحاملون بالقوس كل فيضهم الشعري وآمالهم وتعلقهم بالحياة ليصفوا حسابهم مع المتخفين حول صناع الفراشات القاتلة، عبر الموت الذي ليس إلا نتيجة منطقية لإعدام الخيال، إعدام الحياة والأمل يقينا.

على سبيل البداية

قد تعتبر (القوس والفراشة) رواية في محاكمة اليسار بالمغرب وتقييم تجربته من قبل مناضل يساري ووزير سابق في حكومتي التناوب هو الكاتب الفعلي (محمد الأشعري)، الذي اجتهد في ذكر

بعض التفاصيل التي تحاول أن تطابق بين محمد الأشعري ويوسف الفرسيوي (العلاقة بمنطقة بومندرة، ممارسة العمل الحزبي في اليسار، الكتابة الصحفية، الاعتقال السياسي...)، لكننا فضلنا، أعلاه، أن نقرأ هذا العمل بالفصل الممكن بينهما، فيوسف الفرسيوي، السارد غالباً في الرواية، يبقى شخصية ورقية لها موقفها الثقافي النصي المستقل، مهما بدا من استغراق لأحداث واقعية ومطابقة ممكنة مع محمد الأشعري، ففي النهاية يحاول الكاتب، دائماً، أن يوهمنا بمطابقة الواقع متسلحاً بقوة الإقناع، وها نحن أيضاً ندعي تصديق هذه الكذبة (التخييلية) ما دامت تعلن عن موقف ثقافي نصي دالّ.

(في الهنا)¹ لطالب الرفاعي

نقد بنية الخطاب وسلطة المؤسسة

إن الحديث عن صوغ العالم الروائي ينعرج، عند القراء وبعض من النقاد والباحثين، نحو سؤال السيري سواء كان ذاتياً أم غيرياً. إذ في ظن الكثير منهم، وقد لا يجانب رأيهم الصواب، أن الروائي يستجلب أحداث الحكاية في أعماله الروائية من حياته ومن حيوات أناس عاشرهم أو قرأ عنهم. وهو، بذلك، يستقطع عوامله من الواقعي في الأغلب، قبل أن يعمد إلى خلق واقع تركيبى ندعوه "تخيلاً" تهمينا لمشابهته الواقع وتمسكا بإمكانية تحقيقه أو على الأقل أن يسقطه القارئ المفترض على بعض من حلقات عالمه أو عوالم الآخرين. وإننا نعتقد أن هذه المشابهة لها أثرها الواضح على الخطوة التي تتمتع بها الرواية الآن، والتي تضمن إمكانية أن تتجاوز مع المسلسلات التليفزيونية والأفلام السينمائية التي تشترك معها في هذه الخاصية وفي الجماهيرية أيضاً.

وإن القارئ رواية (في الهنا) للقصص والروائي الكويتي طالب الرفاعي، الصادرة عن دار الشروق المصرية سنة 2014، سيجد نفسه في عمق السؤال الإجناسي، إذ إن طالب الرفاعي يحضر باسمه الحقيقي وبالأسماء الحقيقية لأفراد من عائلته الصغيرة، مما ينفرد عنه الحكم على العمل بكونه سيرة ذاتية وغيرية، أيضاً، بالنظر إلى سرد حياة كوثر وعلاقتها بمشاري اللذين دخلا في علاقة حب معقدة يتداخل فيها العاطفي بالطائفي وبالسعي الأنثوي للتحرر من سلطوية المجتمع الذكوري. وإن كانت السيرة الذاتية تتحقق من خلال شروط كان حددها فيليب لوجون في كتابه (السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي من

¹ طالب، الرفاعي. في الهنا، دار الشروق، مصر، ط1، 2014.

ترجمة عمر حلي) والمتضمنة في تعريفه الدارج بأنها (حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية، بصفة خاصة) ص 22. فإنه علينا أن نمتحن وجود هذه الشروط في رواية (في الهنا) لإضاءة المشكلة الإجناسية.

اللعبة الإجناسية

يستثمر طالب الرفاعي في نصه (في الهنا) تقنيات سردية تجريبية قصد خلق الغموض المحبب في تلقي عمله، ولعل حضوره بالاسم الصريح بوصفه ساردا وذات فاعلة في النص، إضافة إلى أفراد من عائلته الصغيرة، وخصوصا زوجته السيدة شروق وابنتاه فرح وفادية، لمّا يخلق الانطباع بأن النص هو سيرة ذاتية تحكي حلقات من حياته، لكن التدقيق في هذا الحضور قد ينبه على طابع المخاتلة السردية. إذ ما يحضر هو مواقف ورؤية خاصة وليس السيرة الحياتية التي يفترض فيها أن تغطي مراحل متعاقبة من حياته، فأكثر ما يمكن أن يعرفه القارئ هو أسماء أفراد عائلته، وهذا الحضور احتفالي في أغلبه وإنساني أيضاً، وهو في حال السيدة شروق أشبه بمحاولة اعتذار عن زمن طويل من غمط الحق واعتراف بتقصير مستوجب في حال كاتب جلّ وقته بين القراءة والكتابة. تقول السيدة شروق عن زوجها الروائي طالب أثناء حديثها مع كوثر (هو يتحسس أكثر حين يكون في كتابة رواية جديدة) ص 68. فطقوس الكتابة وما تستدعيه من صمت واستغراق في نحت عالم خاص لا يكون دون ضحايا وشظايا، فمثلاً تنقبض نفس الكاتب/ الصائغ وتضيق روحه عن كل شيء، فإن الوصل بالعالم الواقعي ينصرم أو على الأقل يصير في حدوده الدنيا. وهي ضريبة أن ترتبط سيدة، عن علم، بكاتب يتوزع روحه قليل من واقع وكثير من خيال. ومن أشكال الحضور الاحتفالي للسيدة شروق ربطها بجوانب إنسانية صرف في الرواية، فهي داعمة كوثر، الشخصية التخيلية غالباً، في محنتها، والمهتمة

بزوجها والصابرة على حالات اضطرام الكتابة في روحه، وقد تكون موضوعا مشتركا أثناء الحوار بين طالب وكوثر.

أما بالنسبة إلى طالب نفسه، فإن مواقفه وعلاقاته بالناس وبالكتابة هي موضوع السرد، يقول (يوم بدأت السير على درب الكتابة المغربي، في مجلات وصحف جامعة الكويت في منتصف السبعينيات، كنت طالبا في كلية الهندسة والبتروك، وقتها منيت النفس بأحلام كثيرة... وبعدما يزيد على العقود الثلاثة، لم أنل منها إلا الخلاص.. الكتابة الآن هي خلاص روحي) ص43. ولعل مفتاح قراءة قول السارد هنا هي تقنية الحذف التي تدل عليها عبارة (وبعد ما يزيد على العقود الثلاثة) التي توظف عادة في سياق القفز سرديا على مراحل هي أقل أهمية من وجهة نظر السارد. فالأهم، هنا، هي الكتابة بين مرحلتين، لحظة الاختيار ولحظة الخلاص. وإذ، فلن تكون التفاصيل الحياتية الأخرى بذات الخطوة التي للكتابة. ولكي تنفض عنك بعض الشك أيها القارئ الكريم، فإني أدعوك إلى التأمل في توهم السارد "طالب" حضور والدته الراحلة، إذ تجد أن الحوار بينهما انصب على موضوع الكتابة نفسه، فهي تهنئه على تأسيس الملتقى الثقافي وتخبره أنها على علم بمشروعه الروائي الجديد، وهي السيدة الأمية التي توفيت سنة 2006. ولنرَ هنا كيف أن استحضار الوالدة كان بأحداث لا تناسب تكوينها الثقافي، مما يسفر عن نتيجة منطقية مؤداها أن الأمر يتعلق بإسقاط لمتمنياته الخاصة على الوالدة الراحلة. ولكأن كل أمني طالب كانت أن تتجاوب الوالدة معه في شؤون الكتابة، خلاصه اليقيني.

ثم إن المكان نفسه ليس إلا فضاء للكتابة. وهو نفسه الذي يحيل عليه عنوان الرواية (في الهنا) الذي هو فضاء مغلق ومفتوح في الوقت نفسه، فهو مغلق من جهة كونه مكتبا صغيرا قد يكون مستجلبا لآلام الظهر والروح (منذ 2009 وأنا مزروع في هنا). البعض يردد في غرف المجلس الوطني الغارقة في سوافها: طالب الرفاعي (مجمد) ص42. ومفتوح بسبب قدرته على استجلاب

الإلهام والخيال بالقدر نفسه، (فهنا كتبت مجموعة "الكرسي"، وهنا أعدت تصحيح ونشر وروايتي الأولى "ظل الشمس" بطبعتها الثانية، وهنا أوشك أن أنتهي من كتابة روايتي الجديدة) ص172. وإن الخيال هو آلية الكاتب لتحقيق خلاصه من قيد الواقع ومحاولات القسر التي يحاول المتحكمون فيه إخضاع المبدع له. والشغف بالمكان في الرواية هو شغف بالكتابة نفسها، فهي التي تمنحه هذه الأفضلية التي تجعله عنوانا للرواية برمتها، ولو تمت الإشارة إليه باسم الإشارة على انفتاحه بالرغم مما يظهر من تقييد وحد توهم به (ال) التعريفية.

ولو حاولنا امتحان التجنيس النصي ضمن معيار المطابقة الذي أشار إليه فيلب لوجون، والذي يجعل من الروائي الحقيقي بطلا وساردا وكاتبا في الوقت نفسه، فإنه سيتبين لنا أن المطابقة هي نفسها ضرب من المخاتلة الإجناسية، فالحالات التي يكون طالب نفسه السارد والذات هي حالات قليلة ولا تأخذ بجماع الزمن النصي المنذور بقوة لكوثر بوصفها الساردة والذات الرئيسة المكتسحة لمساحة النص وزمنه. بل إن كثيرا من حضور طالب نفسه يكون بسبب من ذكر كوثر له، تقول (حين زرت بيت عمو طالب لم أجده، وبعد أن أنهيت لعبي مع الصغيرة فادية، خرجت للجلوس في الصالة مع شروق) ص67، وفي هذا المقطع تظهر العلاقات بين الشخص كمالو أنها طبيعية، ولكن التأمل الأعمق في شخصية كوثر سيجد أنها شخصية مغرقة في التخيل بعكس باقي أفراد عائلة طالب الذين يعلم بوجودهم الواقعي. وإن العمل الروائي هنا يحدث قصدا هذا اللبس بين السيري وبين التخيلي استنادا إلى مبدأ المشابهة الذي يستعين به الروائي قصد استدماج قارئه في عالمه وتمويهه بصدق الأحداث والشخص.

إن كل المشيرات أعلاه دالة على منطق التجريب الواسم لبنية الرواية والقائم على التداخل القصدي بين السيري والتخيلي. إذ تضيف الجوانب

السيرية على الرواية طابعا صدقيا، لكنه لا يخلو من استقصاء تمرير مواقف معينة تهم العلاقات الإنسانية خاصة ما يتصل منها بثقافة الاعتراف والوصل الإنساني الرفيع. وإن شئنا التدقيق فإن السيرة، في سياقنا، هي سيرة الكتابة ذاتها. ولعله ولهذا السبب نلفى ذلك الاستثمار الأوسع لتقنية الميتا-سرد، إذ كل الأحداث المتصلة بالوجود الواقعي للروائي طالب الرفاعي هي، في الحقيقة، محاولة لإزاحة شخصية ورقية/ تخيلية هي كوثر إلى حيز الواقع العيني. لكننا في النهاية سنكون إزاء رواية بما يجعل العناصر المرجعية الموجودة مندغمة في فضاء التخيل العام، مادام أن جميع الشخصيات تتحرك ضمن الزمن التخيلي/ النصي.

بنية الانكسار

إن الانكسار يكاد يكون بنية واسمة لرواية (في الهنا)، والذي من أشكاله تكسير البنية الخطية والتواضعات السردية التي أسستها الرواية الكلاسيكية سواء تعلق الأمر بتداخل أزمنة السرد، أم بالتداخل بين المرجعي والتخيلي، أم الرهان على الميتا-سرد، كما أسلفنا، أو على الشخصيات نفسها التي يطالها الانكسار الأقصى، وبالأخص الشخصيات التخيلية، أي ما خلا طالب الرفاعي وعائلته، الذين كانوا بمثابة الشاهد على معاناة كوثر ومشاري في علاقتهما الملتبسة والتي لا تقل إلغازا عن المخاتلة الإجناسية للرواية.

وينبغي، أيضاً، الإشارة إلى كون السارد وظف، بدهاء مستحب، تقنية الميتا-سرد. إذ يشير في الفصل الافتتاحي إلى إلحاح فكرة الرواية عليه تزامنا مع سماع مقطع موسيقي من فن (السامري)، يقول "لحظة خطرت لي الرواية قفز اللحن إلى رأسي" ص8. أي إن الفقرات التي تسبق تسليم السرد لكوثر هي وحدها فسحة الكاتب/ السارد لسرد

قصته مع الكتابة أو عذل بعض رواد طريقها الذين أحدثوا بعض الخدوش في الروح والقلب، قبل أن ينتقل إلى بنية الانكسار الكبرى التي تمثلها كوثر. ولعل وجه الدهاء في تخلي السارد الناظم عن مساحة السرد الكبرى لكوثر يتبدى في قدرتها وجراتها على فضح الأنساق الثقافية المستحكمة في الحيوانات. تلك التي تزيد من اتساع الخرق وامتداد الشرخ. وقد كانت لتنضب لو بقي السارد نفسه هو المتحكم المباشر في مسار السرد، لكن هذا الأمر لا يعني تخليه عن سلطته كلية في توجيه الحكاية، إذ يلمس القارئ النابه أن خيوط السرد لا بد من أن تعود، في النهاية، إليه.

إن هامش الحرية الكبير الذي تتمتع به كوثر بوصفها ساردة من درجة ثانية، ومعنية بسرد حكايتها الخاصة، جعلها تفضح مواضع الكسر وتُفصح عن أسبابه. ولعل نسق الذكورية الواسم للمجتمعات العربية أهم هذه الأسباب التي تمنع سيدة من حرية اختيار مستقبلها وشريك حياتها، فوالدة كوثر وحتى والدها القومي الليبرالي وقفوا بصرامة تحت طائلة النبذ والإقصاء إن هي استمرت في مشروع زواجها من مشاري المتزوج سلفا وله عائلة أخرى. لكن زواج مشاري ليس هو السبب الرئيس في هذا النبذ، وإنما انتماءه إلى طائفة غير طائفة كوثر، فهي شيعية وهو سني، وهذا عامل جداري يجعل من العاطفة أو الاختيار مسائل في حكم اللاغية. والطائفية، هنا، تتغذى من النزعة الذكورية، فوفاة والد كوثر جعلها تحت طائلة عمها (باقر) الذي أصبح شبه مسؤول عنها، وتستنجد به والدتها كلما وجدت أنها تحاول الخروج عن النسق المرسوم لها.

إن النبذ هو أحد العلل التي تؤدي إلى الكسر، لكنّ انهزام المثقف الطليعي والليبرالي أمام جبروت النسق الثقافي الذي ينتمي إليه،

لهو مما يزيد من الألم ويعمقه، وكان هذا حال والد كوثر، الرجل المثقف والليبرالي المتخرج من الجامعة الأمريكية في بيروت، والذي دافع في شبابه عن زواج أخته الشيعية من زميلها الشاب السني أمام رفض والده حتى نجح في ذلك. " وبعد ثلاثين سنة حين فاتحت أبي في مطلع 2010 أن رجلا ينوي التقدم إليّ: ((يا مرحب)). عبر شيء من البشر وجهه، وسألني: ((من الذي سيأخذ حبيبة قلبي؟))، ولكي لا أطيل عليه، أفصحت قائلة: ((رجل سني))، فجأة تكدر ماء وجه أبي. شعرت به يتحاشى النظر إليّ" ص 57. إن الحوار الذي دار بين كوثر ووالدها يكشف الأثر الذي يمارسه النسق الثقافي على الأفكار المتحررة، فهو، أي النسق، راسخ وله سدنة كثر، وهو محميّ بأعراف وتواضعات ظاهرة ومضمرة، وفوق ذلك يتسلح بسلطته الممتدة في الزمن الذي يحرك مياهها كثيرة ويراهن على ضعف المواقف المرتبطة بالضعف الإنساني المقرون بإخفاقات أحلام التغيير التي تضيق حتى تختفي، فيصبح مناهضو النسق الثقافي المعيب أكثر الناس دفاعا عنه، وطبعاً لا بد من أن يوجدوا التبريرات الملائمة لتبدل المبادئ والأحلام، وفي الحقيقة لتبرير الفشل.

إن كوثر الراغبة في الاستقلال وفي ممارسة حق الاختيار تتحرش بمؤسسة ثقافية راسخة ومتجبرة. وهي تعي خطورتها، ورغم ذلك تتحداها بالرغم مما يعتريها من خوف ضروري من الفشل في هذه المواجهة غير المتكافئة. ولكي نفهم مصدر هذا التحدي، فإننا، لزاماً، ينبغي أن نعود إلى طفولتها التي ارتبطت بالكتاب حين كانت قريبة جداً من والدها المثقف المتنور وصديق الكتاب الذين كانت تناقشهم. ولعل اختلاطها بهم جعل كثيراً من صفات "الذكورية" تترسب في شخصيتها. والذكورية، هنا، هي الصفة السحرية التي تمنح الفرد في المجتمعات العربية حرية كبيرة ومساحة محترمة للاختيار بل حتى

التحكم في مصائر من يعايشهم. لكن الأب الذي كان سببا في هذا الفكر المتحرر نسبيا أراد، بعد فوات، أن يجعلها تلعب، كما أخواتها، دور الأنثى المرسوم في النسق الثقافي.

وبالرغم مما قد يمس بعض القراء من تعاطف مع كوثر في معركتها ضد المؤسسة في جانبها التحكيمي، فإنه قد يلمس بعض الأنانية التي هي نسق ثقافي ناسخ، يسحق ما دون الأنا ولا يعترف به، ومنه إصرارها على الزواج من رجل مرتبط بزوجة وأبناء في إطار مؤسسة هادئة ومسالمة، ولكأنها تسعى إلى تفكيك هذه المؤسسة وخلق شرخ فيها إرضاء لشهوة الأنا في التملك والاستفراد بشخص ما. وكوثر لا تنكر أنها كانت البادئة في إغراء مشاري، وأنها من حاول أن يكدر جلسته العائلية مع زوجته حينما التقتهما صدفة في أحد المطاعم الشهيرة، وأنها اشترطت عليه تطليق زوجته للزواج بها مع تعليقات تشي بتلذذها الغريزي بما تفعل. ولكأن ممارستها حريتها واختيارها لن تمر إلا على حساب أشخاص أبرياء.

وإنه إذا كان تحرش كوثر بالمؤسسة الثقافية، في جزء، منه يعد محمودا ومطلوبا لتحقيق بعض الإنصاف، فإنها هي نفسها مارست شكلا من استبداد الذات حينما جعلت اختيارها مقرونا بتفكيك مؤسسة زواج أخرى، لم يكن لها أي دور في انكسارها. ولكنها عقيدة التدمير التي تسكن النفوس المكلومة حين تظفر بإمكان فعل ذلك، ولعله لهذا السبب يسكن كوثر الكثير من خوف الارتفاع في أتون هذا الزواج، ربما إحساسا مضمرا بالكسر الأكبر المقبلة على فعله في حق مشاري وزوجته الأولى. ومنه نفهم لم توقف الزمن عند لحظة الصباح التي سبقت موعد زواجهما الذي من المفترض أن يتم بعدها بساعات قليلات، وهو الزمن الذي استرجعت فيه تفاصيل كثيرة من حياتها الملأى بالخوف والألم والخيبات، قبل أن تحاول ترميم كسرهما بإحداث

كسور أخطر في أمكنة أخرى. والمثير أن السارد الناظم المركزي الذي من المفترض أنه طالب الرفاعي يسترجع سلطته السردية ويجعل قصة مشاري وكوثر مفتوحة على إمكانات مختلفة قد يكون التراجع عن إحداث الكسور هنا وهناك إحداها.

إن رواية (في الهنا) تجربة سردية مفعمة بمتعة التلقي التي تخلقها شعرية اللغة والالتباس المقصود بين السيري والتخييلي، لكنها أيضاً رواية بقصديات ثقافية مختلفة، ومنها نكوها جرح تراجع الاعتبار الإنساني في العلاقات بين الناس، وبين الإشارة إلى تجبر المؤسسة الثقافية في استعبادها الأفراد وحظر حقهم في الاختيار، وبين علو مستوى الأنا إلى درجة تبدل ظلما بظلم وألما بآلام. إن الرواية محاولة للوقوف على أشكال الكسر التي تسببها الذوات والمؤسسات دون أدنى شعور بحجم الخسارة المحدث بالجميع.

(دوائر الساحل)¹ لمحمد غرناط

أحلام المثقف الانهزامي

يبدو أن القاص والروائي والأكاديمي محمد غرناط لا يحفل في روايته (دوائر الساحل) بالقضايا الوجودية والفلسفية الكبرى التي تغري عددا كبيرا من كتاب الرواية العربية، منحازا، على خلاف توجههم، إلى محاولة القبض على مشاهد من اليومي الذي تراه أعيننا مألوفا ودونما قيمة تخيلية معتبرة، وهو بهذا الاختيار يرمي إلى ملامسة بعض المفارقات التي ينفرز عنها شرح كبير يشطر الذات في علاقتها بالمؤسسات سواء جمعتها به علاقة سيكولوجية-عاطفية أو مهنية.

إن كريما التادلي هو الذات الرئيسة في رواية (دوائر الساحل)، وهو أستاذ في معهد لتدريس اللغات والمعلومات، مثقف عاشق للكتب وارتداد المقاهي والحانات، ومحب كبير للوطن، رجل المبادئ كما ينعت نفسه دائما، تلك التي أخلص لها وللوطن القاسي الذي يدبر أبسط أموره أناس كل مناهم أن يعدموا، حفاظا على كراسيهم ومصالحهم، مساعي التغيير الذي تضعه على سكة التطور والتقدم. إن كريما في حبكة الرواية غارق في لجة اليومي الذي يستلبيه، لا يحلم بأكثر من تغيير ظروف العمل ومن زوجة تتفهم رغبته في استقلالية نسبية: أن يقرأ ويرتاد حاناته المفضلة، هذا مناط القراءة الجمالية التي ترشح أمامنا، ونحن ننصت إلى بوحه عن ظروفه وعلاقاته المهنية والأسرية، لكن دعونا نستغور، في هذه السطور، إفصاحات النص الثقافية التي قد لا يظهرها سطح النص.

1 محمد، غرناط. دوائر الساحل. جذور للنشر، المغرب، 2006.

لا بد، إذًا، من أن نقف عند أحلام المثقف الصغيرة التي يمثلها كريم التادلي وامتحانها في ضوء المواقف التي تحذق به، فكريم الذي كان يرفض تجاوز الخرافة والعلم في المعهد الذي يعمل به، مقترحاً على طلبته تجديد البرامج وتعديل طرق الاشتغال كانت نتيجة الطرد بعد أن استشرت حمى التجديد بين صفوف الطلبة وأصابت الراكد في عمل الإدارة وبعض زملائه الذين اعتبروا ذلك مؤامرة مبيتة في حقهم، هكذا تنقلب المفاهيم، بسهولة، من التغيير والتجديد والطليعية إلى المؤامرة والثورة والرغبة في إشاعة الفوضى؛ قال كريم للمعزوزي مدير المعهد حين اتهمه بتزعم ثورة تهدد معهده (الثورة الوحيدة التي أفكر فيها هي الوطن)¹. والوطن، عند كريم، يتبدى مفرغاً من معانيه، إنه مجرد كلمات فائضة يحتج بها ضد ضربات الناس والقدر، بالرغم مما قد يوهمنا به من صدقية، فخدمة الوطن حلم تماماً مثل الثورة التي تعتمل في دواخله، لكنها ثورة موجودة بالقوة، فقط، ولا يمكن أن تتحول إلى إنجاز يدفع إلى تغيير في المحيط، لذا كان سهلاً على المدير التخلص من كريم التادلي أمام انهزاميته وتضامن زملائه البارد وغير الفعال.

إن أحلام كريم التادلي في التغيير، وهو الممثل لفئة من المثقفين، تبقى أفكاراً معلقة، مادام غير قادر على أن يغير الذات ويتخذ قرارات صغيرة هي في حكم البدهي. ولناخذ، مثلاً على ذلك، حق تسمية ولديه، ابتسام وطارق، اللذين سماهما صهره الحاج العياشي، إذ سكت عن تسمية ابنته الأولى، وعبر عن رغبته في إطلاق اسم ابنه الثاني على أحد أصدقائه المختفين، قبل أن يعترض الحاج العياشي بغضب جامح فيذعن له، وفي مقابل هذا الإذعان رفض كريم، بشدة، السكن مع زوجته سلوى في الشقة الواسعة التي اقتناها لهما والدها الحاج العياشي. وإن كانت المبادئ لا تتجزأ فإن الرفض كان ينبغي أن يكون إزاء الموقفين معاً، لكن الآن، هنا، تقدم على ردود فعل غير معقولة ولا ارتباط

1 نفسه، ص 51.

لها بالمبادئ، بل فقط نوع من التعاضد الذي يظهر فحولة مهتزة تحاول أن تحتال على الفشل في تدبير مؤسسة الأسرة.

سلوى زوجة كريم كانت واضحة معه، أخبرته عن تقززها ممن يشرب، وسألته، بشكل مباشر، إن كان يفعل، لكنه كان تائها في عينيها، وكذب، حاول أن يغير حياته بعد ضغط مؤسسة الأسرة، لكنه فشل، فحول فشله إلى ثورة على زوجته سلوى التي يناكفها في كل شيء، فرد كل مآسيه معها إلى سوء اختياره يقول لها (أقول إنني تزوجت امرأة أكون عبدا لها، وأنا لا أريد أن أكون عبدا لأحد)¹. والحقيقة أن العبودية، هنا، هي لتبرير العجز عن التغيير، والثورة على سطوة العادات والطقوس التي لا يستطيع الفكك منها، وإلا فإن الأولى كان الثورة على الحاج العياشي الذي صادر حقه في أن يسمى امتداده/ طفليه.

وكريم المثقف يبدو انهزاميا، قالت له زوجته سلوى (أنت ضحية لما قرأت)². وهي جملة ثقافية تنكأ جرحا غائرا في نفسيته، وتعلن عن الهوة السحيقة بين أفكاره والواقع الذي لم يستطع قراءته بما يكفي من موضوعية وعمق، لذا كان من البدهي أن تنهار مؤسسة الزواج كما انهارت علاقته بالمعهد. إن ما يغيب عن كريم التادلي هو قراءته المغلوطة للمفاهيم. فالمبادئ، في جوهرها، عناد ورد فعل، بينما حبه للوطن هو تعلقة للهروب من العجز عن التعامل مع الوضعيات المهنية والحياتية، قال لشفيفة السيدة التي التقاها بعد انفصاله عن زوجته وعودتها هي من فرنسا (أنا رجل أحب وطني)³، والسياق كان الحديث عن فشلها العاطفي، وهو لم يكن سياقاً مناسباً، مما يعني عبثية الحديث عن حب الوطن الذي لا يعدو كونه لغة بدون عمق وامتداد يحولها إلى إنجاز، وكيف نأمل إنجازا مع اختصار الثورة والتغيير وخلخلة السائد في رفض اقتناء ملابس للنوم وعدم تغيير الملابس حتى وإن اتسخت؟، هذا هو كريم كما يقدم نفسه في الرواية.

1 نفسه، ص 38.

2 نفسه، ص 38.

3 نفسه، ص 7.

من معالم القراءة الحاملة للواقع عند كريم التادلي اتهامه بالسرقة بعد أن عمل مديراً لمقهى الفروودس التي يمتلكها الحاج إدريس أو قارون العربي أحد كبار الأعيان في قريته، إذ اكتشف أن مدخول الأسبوع قد سرق، شك في "المعلم حسون" الذي كان يفضل أن يوظف أحد أقاربه بدلا عنه، قال له صديقه لزعر اللص المحترف بعد الواقعة، وما أغرب أن يصادق مثقف يحمل هم التغيير لصا!، "أنت طيب منذ عرفتكَ، والوحيد الذي أطلعتَه على كل أسراري، لكن ما لا يعجبني فيكَ أنك تحلم كثيرا. أنت عارف وعاقل ولكن..."¹. طيّب وحالم هما توصيفان يضمنان تورية ثقافية، وهما يخفيان المعنى الحقيقي أي إن كريما ساذج ولا يمتلك آليات قراءة الناس الذين يتعاملون معه، بله مواجهتهم للذود عن نفسه وعن سمعته. وزوجة خاله استعملت معه الصيغة المواربة نفسها حينما قالت له ردا على اعترافه بأنه مغفل، في حال كان صديقه لزعر قد خدعه (لا، لكن قلبك الصافي يمنعك من معرفة بعض الأشياء حتى ولو كانت بسيطة مثل هذه)².

كريم، إذا، يمثل المثقف الانهزامي، الحالم، الذي يزيّف المفاهيم ليبرر عجزه عن التغيير، الغارق في التناقضات التي تحدث شرخا غائرا في الذات الذي يصل إلى مؤسسة الأسرة والعلاقات المهنية فتنهار، وحده الوطن يظل مغبونا ومحزوننا حين يصير تعلقة يتمسح بها الجميع. ما أيسر الكلمات!... ما أصعب الفعل!

السارد المنحاز

قد تبدو القراءة أعلاه مقوَّضة لما يتبادر إلى ذهن القارئ حينما يقرأ (دوائر الساحل)؛ فلا شك أن إحساسا بالتعاطف يتعاظم كلما تقدم في كل قراءة صفحات الرواية، لكن هذا التعاطف الذي تحدثه القراءة المحلقة باعتبار

1 نفسه، ص 146.

2 نفسه، ص 156.

أثرها الجمالي الضروري هو من صنيع أن السارد في الرواية هو نفسه الذات الرئيسة أي كريم التادلي، وبالتالي فإن الأحداث تُحكى برؤيته الخاصة، وهي رؤية مصاحبة منحازة؛ لكونها مفعمة بوجهة نظره عن محيطه وعن الأحداث والشخص، لذلك كانت جملته (أحب وطني، أنا رجل وفي لمبادئ) تطرد حتى دون أن يكون السياق موافقاً للمقول، لكن تحري الأفعال الإجرائية لكريم أظهر أنه شخصية مجردة من قوة الاختيار، تلك التي لم يمارسها حين عجز عن مقاومة الرغبة في الشرب، وتسمية ولديه، وحتى حين كان عليه أن يختار بين العودة إلى زوجته سلوى أو الذهاب قدما في علاقة جديدة مع شفيقة التي عرضت عليه أن يكون شريكا لها في مشروعها: الحياتي والمهني.

إن كرما يحكي للقارئ الأحداث ويخبره حتما بما يريد، وهو في ذلك يفعل اجتزاءات مقصودة لما قد يصنع تعاطفا معه، بالرغم من أن حبكة الرواية تظهر حجم الفشل الذي يراكمه، ذلك الناجم عن انهزامية كبيرة. وإن أتاحت لنا إمكانية أن يكون السارد متنوعا عبر السرد المتناوب، لكننا استخلصنا من أصوات سلوى، سعيد المعزوزي، شفيقة، لزعر... بشكل تفصيلي ما يؤكد غياب القراءة الموضوعية وغياب مشروع حياتي واضح لدى كريم التادلي، وهي أمور نستقرئها من كلامهم بالرغم من أنها حقائق غلفت بكثير من البلاغة النسقية التي تسمى السذاجة طيبة والفشل سوء حظ.

إن رواية (دوائر الساحل) تضع اليد على انغراس المثقف في لجة الحياتي الذي قد يفشل في تدبيره، فتظل آراؤه الطليعية مجرد شعارات ترفع من أجل إظهار تعامل يدفع نحو تقديس الذات وتحقيق حظوة لا تستحقها، ومنه، فإن إضفاء صفة المثقف على كريم نفسها تحتاج إلى إعادة نظر، ذلك أننا إذا أزلنا هذه الصفة ونظرنا إلى آليات تدبير حياته، نجدها تفقت إلى الرؤية الواضحة، فغالبية الصراعات التي دخلها كانت مع خصوم مزيفين (زوجته سلوى، مدير المعهد، المعلم حسون) مما لا ينفرز عن أية بطولة حقيقية، وتلك طبيعة الحروب الدونكيشوطية التي يدخلها كثير من مثقفينا اليوم.

القسم الرابع

تجديد الأنساق الفنية في مَحكيّ السّفر

(كتاب الأيام)¹

مركزية التخيلي في محكي السفر

إن كتاب الأيام للباحث والروائي شعيب حليفي، ليس مجرد نص رحلي يروم، ضمن قصدية مسبقة، تسجيل انطباعات شخصية عن أفضية قاداته انشغالات أكاديمية إليها، أو ضرب من استكشاف جغرافي بخلفية إناسية على شاكلة الرحالة القديم؛ إنما هو سفر يخترق مسارب غير مطروقة صوب الخيال، نحو الروح. .. وكلما امتدت الطريق نحوهما اتسعت الرؤى المتدفقة، واندلق في النفس الأثر الجميل للغة، لغة الطريق التي تشارف، بسبب من انفتاح أفقها، على المدهش والغريب والممتع، وكذا لزاما، العميق واللانهائي (فالطريق لا تكون طريقا حتى تكون بلا نهاية وتلك طريقي)، يقول حليفي في مقتبسته الافتتاحية، الموجهة إلى والده، الذي اختار له التسمية التراثية (بويا) المنغرس في العمق البدوي المغربي الأبهى، انغراس في أصالة العاطفة أيضاً. ولأن الكتابة هي الطريق، فلا غرو أن يستسلم حليفي، كما هو شأن الرحالة الكولومبي لويس كاردوزا، لانفجار الفكر والعاطفة اللذين تحتويهما، أو تفتح أفقهما، الكتابة: فأن تسافر يعني أن تكتب، أن تنخرط في مساحات من التخيل المستوجب، وأن تتعمق وجدانيا في الأمكنة، وتنصت إلى خفقان الروح التاريخي، إلى سنابك الخيول وهي ترسم بقاياك، ماهيتك، ولأن البحث عن الماهية هو المنتهى الأوكد

1 شعيب، حليفي: كتاب الأيام (أسفار لا تخشى الخيال)، منشورات القلم المغربي، مطبعة دار القرويين، المغرب- الدار البيضاء، ط1، 2012.

الذي يرمي إليه الرحالة فإن حليفي يتساءل في مقدمة الكتاب (عمن أكون خلف هذا النص. وقبله من أكون في تلك الرحلات) ص 7، وهي ماهية يتسرب إليها، يقينا، التخيل النفاذ، بكامل حركيته، وروحه الوثابة والقلقة التي تفتأ غير مستقرة، وغير معنية بإشراف المرجعي، أو سلطة الفضاء. وحليفي نفسه صار هنا ذاتا سردية تتحلل من ذلك البعد المرجعي في أكثر من موضع، حين يستحيل ساردا تفضي به عيناه إلى عوالم مبهرة ودالة في آن. ذاتا حلقة في الأمداء الممكنة، صانعة قوانينها الخاصة، حكيها الساخر، ذاتا كما الأسفار لا تخشى الخيال. ومن ثم فكا زبلانكا وتريبولي، والقاهرة، والشام، وقرطاج، والمملكة العربية السعودية، هي امتدادات تخيلية لتلك الذات، أو صورتها الأخرى غير المطابقة؛ بل المتجانسة، والمحولة سردا.

المرجعي والتخيلي

لا تتضمن صورة الغلاف، أي إشارة أجناسية تساعد في تصنيف (كتاب الأيام) ضمن أفق كتابي بعينه، بيد أن انتخاب كلمة (كتاب) نفسها في العنوان، لما يعطي إمكانية القول إننا أمام نصوص، تتنضد بنيتها المتسقة والمنسجمة، من أجناس مختلفة، إنها بالأولى، كتابة حرة، مسافرة؛ لكنها تخضع، بقوة الأشياء، إلى مشروطات الكتابة الإبداعية، حين تنخرط ضمن أفق (النص الرحلي)، الذي يخصصه العنوان الفرعي (أسفار لا تخشى الخيال)، بما يعني ذلك، من انفتاح هذا النص على مسارات غير واقعية، وهو حكم يكرسه اعتراف شعيب حليفي نفسه حين يقول بأنه يكتب، ضمن هذا السياق، "رواية رحلية أو رحلات روائية" ص 8، وإنها لإشارة واضحة إلى الاندغام الحاصل للسيري- الذاتي بالتخيلي، في انسجام، يقوم على التناوب، الذي تنيره، في المتن، العناوين

الداخلية التي تحيل على المرجعي تارة، وعلى التخيلي تارة ثانية، وعلى التداخل بينهما تارة ثالثة.

يتجسد المرجعيُّ في الأفضية المعروفة التي زارها الكاتب: تريبولي، والقاهرة، والشام وقرطاج، والمملكة العربية السعودية، بشوارعها وحاراتها، وفنادقها، التي أقام بها الكاتب، والمقاهي التي جلس فيها، فضلا عن التواريخ الدقيقة بالأيام، والشهر، والسنة، وأسماء المرافقين من الوفد المغربي، المنبثة في الهوامش على يسار كل ورقة من أوراق الأفضية الخمسة، وأسماء الندماء والمرافقين، والأصدقاء من الكتاب من أقطار عربية مختلفة، وسياق الندوة أو المهرجان أو الأيام الدراسية، التي دعي إليها. ناهينا عن الفضائين المركزيين اللذين تنطلق منها الرحلات (الشاوية، ثم كازابلانكا). والأحداث التاريخية، التي شهدت كل مدينة من تلك المدن: سواء في سبب تسمية تريبولي مثلا. أو دور أحمد بن طولون وصلاح الدين الأيوبي، والعثمانيين، والحملة الفرنسية في عمارة القاهرة. أو تاريخ مدينة الرصافة وقلعة جعبر الشاميتين، أو في الحديث عن موقع مدينة الباحة، وجدة، والجنادرية، ومهرجاناتها ومدعوها. أو سرد جزء من تاريخ قابس، والقيروان التونسيين... ويبدو أن المرجعيُّ بأفضيته وتاريخها، وشخصه وأحداثها، يتخذ موقعا هامشيا بالمقارنة مع التخيلي، إنها جميعا عناصر مؤثرة للمتخيّل، ومقدمه له، إذ سرعان، ما تنفك الذات من قيوده، لتحلق في أمدائها الخاصة، مستغلة تلك الأحداث، ومندغمة معها حدّ التماهي. ولقد قام السرد في كتاب الأيام على تقنية خاصة تقوم على تأطير المحكي بأزمنة وأفضية مرجعية، ثم ينتقل إلى التخيل الخالص، ثم يربك قارئه، حيث تصبح الذات المرجعية (شعيب حليفي، الروائي والأكاديمي الذي يلبي دعوات المشاركة في ندوات ومهرجانات، ولجان تحكيم) ذاتا تخيلية فيها كثير أثر من الواقعي (علاقته بسيد

العزیز وسمدونة بطرابلس، قصته مع السلطان الغوري قنصوه في القاهرة، علاقته الوجدانية بعليسا في قرطاج..).

يتمثل التخييل الخالص في الحكايات، التي رويت لشعيب حليفي، كما هو شأن حكاية القاتل والعابد والمذنب، التي رواها له الدكتور سعيد يقطين في رحلتها إلى طرابلس، وهي حكاية شعبية مغربية تحكي عن رجل يعاني العوز والفقر، وخرج فجأة طالبا ملاقة الله ليسأله عن مصيره، ليجد في طريقه رجلا قتل تسعة وتسعين نفسا، فأكرمه، وحمله أمانة السؤال عن مصيره، والتقى بعدها بعابد يعبد الله عمرا، وينزل عليه طعاما من السماء، وإكراما وقرى لضيفه سينزله الله مضاعفا، لكن العابد سيتذوق منه، وسيحمل ضيفه أيضا سؤالا عن مدى إدراكه للجنة بعمله أم لا، ثم يجد في النهاية رجلا يغرس جسده في الرمال سترًا لعريه بعد أن نزع الله منه كل ملبس. وحين سيستريح الرجل سينزل ملك، يعلمه بمصير الرجال الذين سألوه، ويعد بجواب عن سؤاله الشخصي، في طريقه للعودة.. هنا تنتهي الحكاية، لكن شعيب حليفي، الذي يسكنه التخييل، سيفكر أنه لو أراد إعادة كتابة هذه الحكاية، فيجعلها ضمن برنامج سردي مغاير، بمقدمة يعرف فيها الشخص (ذوات الحالة وصفاتها) قبل اختيار نهاية منطقية (الجزاء) منسجمة مع الوضعيات البدئية المنطلق منها. وهذا يعني أن ما يلتقطه الكاتب، في سفرته، يتحول إلى مشروع سردي، ينجز بالقوة فقط كما في هذه الحال. أو بالقوة وبالفعل كما هي حال، قصة الولية، التي وسم قصتها (ببروق العابدة في جنتها ص42)، والمنفردة في واحتها، حاملة أعلام نصر جنودها، ذات الوجه النوراني العاشق وبجانبا جميع عناصر الطقوس الاحتفالية في قدسيتها الغائرة: بخور رفيع، وأحجار الكحل المجلجلة العيون، والتي ترى بها عيون حبيبها (السمراني)، الغائب بعد وصل هادر وضاج بالأحاسيس التي أسكرت العابدة

وخطفت فؤادها. وهذه القصة نسجها حليفي، بدافع من انبهاره بروعة تصميم فندق غابة النصر (ريكسوس) بطرابلس المشيد وسط غابة فسيحة، والعلاقة العشقية التي كان شاهدا عليها، أيام المؤتمر الذي دعي إليه في طرابلس، بين سمدونة الفتاة الليبية ذات البشرة السمراء والمكلفة بمهمة ضمن اللجنة التنظيمية للمؤتمر، و "سيد العزيز" الشاب الليبي الذي التقاه شعيب حليفي وندمه "علي العالمي".

إن التتبع الفاحص للخطاطة السردية في ورقتي (كازابلانكا- تريبولي/ ذهاب وإياب) و(غابة النصر: في طرابلس مرة أخرى)، يجعلنا نقف على أن ما قدمه السارد بكونه ينتمي إلى الواقعي والمرجعي، هو مخاتلة مقصودة، تلبس على قارئها، ممن يتماهى مع التصديق بأن الأمر يتعلق في سياقنا بوصفية أمينة وآمنة، فإعادة ترتيب الأحداث، وفق بعض القرائن التي تقدمها الورقتان، كفيل بتأكيد فكرتنا حول مركزية التخيلي، ومنها الرسائل، التي تركها "سيد العزيز" الموجهة إلى "سمدونته"، والتي يقول في إحداها (سمدونة عزيزتي: المغربي شعيب حليفي، لا تثقي فيه ولا تصدقيه، في كل ما يقول ويكتب. سيجري قتله، إنه يكتب من أرشيف الألف سنة القادمة ويريد إقناعنا بأنه يتحدث عن الحاضر وعن الألف سنة المنصرمة)، ولقد علق حليفي على هذه الرسالة بأنها كتبت بعد رحلته الأولى، حين التقاه في مؤتمر السيميائيات، وبأن سيد العزيز اطلع على النص الرحلي (كازابلانكا- تريبولي/ ذهاب وإياب)، وبأن غالبية ما قاله في الرسالة دار بينهما في حوار سابق في مقهى (147)، وهي في نظرنا جميعا إشارات مخاتلة، إذ لا تعدو أن تكون جزءا من لعبة التخيل التي تتلبس بالمرجعي، دليلنا على ذلك اعتراف السارد نفسه بأن المغربي عبدالسلام النادل بالمقهى، أنكر أن يكون قد رأى حليفي ورفيقه صحبة شخص

اسمه سيد العزيز، وأن سمدونة أو لاسمدونة هي في الحقيقة (ولية الله وصالحة من طرابلس ماتت منذ قرون) ص24، وهي نفس الأوصاف التي كان يتحدث بها سيد العزيز عن سمدونته فهي (حديثه ولية من الوليات الصحراويات الإفريقيات، اختارها الله لتكون له في الزمان والمكان) ص22. إنها نفسها السيدة العابدة في واحتها البعيدة، وسيد العزيز، لا شك (سيدنا السمراني). ولعلها حقا لعبة متقنة النسيج، تترواح فيها المشاعر بألمها اللذيذ، كلما تحقق السفر في الزمن، إذ السيدة العابدة والولية الصالحة قديما، (سمدونة يقينا) كانت الوالهة، العاشقة، المنتظرة وصلا أبديا، بينما في الحال التي وثقها، تخيليا، السارد بالموازاة مع زيارته لطرابلس انقلب الألم العشقي الألد ليسكن قلب (سيد العزيز أو سيدنا السمراني).

إن كشف المخاتلات السردية، التي يستعين بها الكاتب (السارد)، لا شك تترك قارئاً اطمأن إلى أمانة النقل، غير منتبه إلى بعض الإشارات الدالة، خاصة منها تصريحه في مقدمة الكتاب إلى أن النصوص، التي وثقها بين دفتي كتابه الآني، كان يمكن أن تكون نصوصا أخرى، لو أتيحت له فرصة كتابتها من جديد. وتتكسر هذه القصصية المنتصرة للتخييلي، والتي تعضد مركزيته قوله في ورقة (زمن القاهرة: راودتني نفسي، قبيل سفري ببضعة أيام، وخلال الأيام الثمانية، التي قضيتها بالقاهرة، بكتابة رواية قصيرة. .. نص خيالي جدا بنسبة صفر في الألف من رائحة الواقع) ص55. ويعني بهذا تخطيطه لكتابة رواية قصيرة عن رحلاته المختلفة، ولقد اعتمد حليفي على تقنية الميتما - سرد، حيث يصبح الحديث عن تخطيط الكتابة، والحديث المسبق عن منعرجاتها، وشخصها، وأفعالهم الإجرائية جزءا من السرد ذاته، ولقد قرر أن يقسم روايته القصيرة إلى جزئين: أحدهما يجري قبل ثلاثة عقود، والثاني في أيامنا. في الجزء الأول يحدد فضاء الحكى (جزيرة عبارة

عن جبل) وشخصه (الحاكم الذي يسكن الجبل والعائلات الثلاث التي تسكن السفح، وهي عائلة السبايسي الحمّال، وعلال السمسار التاجر، والفقيه الطيب، والشيخ حمّان المطرب الشعبي)، وتقنية السرد (سرود دائرية) تنتهي بكتابة قصيدة مدحية في الحاكم ينشدها حمّان. وفي الجزء الثاني ينتقل السرد ليُبثّر على أبناء هذه العائلات، فخصص فصله الأول لعصمان الجبلوي نجل علال السمسار الذي صار من رموز السلطة، وفصله الثاني لهما أصغر أبناء السبايسي، الذي صار ممثلاً مسرحياً له مسرحان أحدهما يسلي به الحاكم في أعلى الجبل، والآخر يضحك به عامة الناس، أما فصله الثالث فخصصه لولاء الطيب نجل الفقيه الطيب الذي انضم إلى تنظيم ثوري، انتهى به إلى سجون الحاكم، ليعلن توبته وأوبته، ويصبح ممثلاً في إحدى مسارح السيد همّام وكاتباً للحوار لديه. إن أهم ما يثير في الخطاب الميثا-السردى إشراك القارئ في تفاصيل التخطيط للكتابة، إشراكه حتى في ما يفكر فيه الكاتب وهو ينسج حبكة عمله التخيلي، ولقد أعلن حليفي في هذا السياق، تدمره من كتابة هذه الرواية القصيرة التي تلح عليه وقت الفجر، مفكراً في تمزيق أوراقها جميعاً خاصة بعد استشعاره أن شخص الجزء الثاني تخرج عن سلطته بعكس آبائهم، قبل أن يعدل عن الفكرة، ويترك للسرد حرية الامتداد، ولعل ذلك لا يعدو أن تلميحاً إلى ثورية الجيل الجديد، وتنصله من خنوع الآباء وجنوحهم نحو الاستسلام والتخلي عن مشاريع التغيير. والسارد، يطمئن قارئه بأن القصد (أن أحكي عن الجبل وما يقع فيه بشكل بريء... لا أقصد من ورائه سوى تسلية مسافر، يجد نفسه وحيداً، فيكتب أي شيء دون أن يفكر فيما يعنيه...المتعة فقط ولا غير) ص 87 و 88. لكنه توجيه مخاتل يمتح من طبع سارده. وإذن فغالبية الحكايات هي إشارات دالة على مركزية التخيلي، الذي ينازع المرجعي في سلطته، ذلك أن المرجعي

عنصر مهيمن في النصوص الرحليّة الكلاسيّة، لكنه ضمن هذه الكتابة ينازعه التخييلي بقوة، ويزحزحه عن سلطته، بل ويصيرّه جزءاً من آلياته التي توهم بالواقعية، وتقنع القارئ أنه إزاء رحلة وصفية، وليس عملاً إبداعياً خالصاً.

في البدء كانت الروح والرؤيا

لا يخلو الخطاب التخييلي، ممثلاً في حكاياته وفي الرواية القصيرة المُفكّر في كتابتها من سخرية من نظام الحكم الاستبدادي في الجزيرة، ومن تحول المناضلين إلى خدام تائبين، إضافة إلى التعريض أيضاً بتوزيع السلط في الجزيرة القائم على الحظ، الذي تجسده أوراق اليناصيب، التي اعتبرت حلاً (ديمقراطياً) للتوزيع العادل للسلط ومجابهة الثوار، ناهينا عن انتصار السارد للجيل الجديد وإيمانه بالقدرة على التغيير، والاستمرار حتى تحقيقه، لذلك، اتخذ شخصية جديدة من الهامش هي محمد صاحب الوفية لمبادئها عكس الجيل الذي جسده ولاء الطيّب (أو الساذج إن أسأنا القراءة). وقد يكون استتصار هذه الرؤيا التي تخترق غالبية الحكايات المسرودة الجانب الأليم الذي يؤدي إليه، لزاماً، الانخراط في لجة المرجعيّ ذي السلطوية الماكرة، والذي يرغب الروح على التواري والنكوص، ويحرمها من التوازن الضروري الذي تحيا به، لكن الروح ضمن هذه الرخّلات، تحقق، عبر التخييل، بغيتها في التحليق الحر، وفي الانفلات من قيوده. وسيّان تعلق الأمر باستحضار بهيٍّ لتلك الحالّ العشقية الهادرة التي أرقت الشاعر المصري كامل الشناوي تجاه نجاه الصغيرة، وكانت سبباً في هلاكه بعد ذلك، والتي وثقتها قصيدته المكلومة والباذخة (لا تكذبي) التي غنتها إضافة إلى عبدالحليم حافظ، ومحمد عبدالوهاب، بالموازاة مع سرد العلاقة بين

سيد العزيز وسمدونتته في ورقتيه عن طرابلس. أو في الظهور المفاجئ لمريم المجدلية، القديسة الشهيرة وإحدى تلميذات المسيح المخلصات، أثناء حوار السارد مع إحدى جلسائه في رحلته إلى الشام. أو التأثير الإحصاري "لسلافة" المختفية تحت أسماء عديدات (مزنة، تالة، نشوة، رامة، فاطم.. ص127)، أو سفر السارد إلى القاهرة، وبعدها إلى (دوار سيدي إبراهيم) نواحي كازابلانكا لكشف لغز (إسماعيل مول الكعبة) الذي وجد إشارات عنه في رسائل والده (سليمان الغزواني) الذي جمعته علاقة حب هادرة بحليمة بنت الهشي. أو ذلك التلويح الرقيق الذي جعل الذات الساردة تناجي، بوجد آسر، الأميرة (عليسا) مؤسسة قرطاج وسيدتها المخلدة في دم زوجها المغدور (آشرباس) والذات الساردة. فإنَّ الروح تجد متسعا للتخليق والسفر المديد نحو العمق بغية استكناه الخفي والمستزمر، نحو استكشاف هويتها المفتقدة في الواقع، سفر، أيضاً، عبر اللغة السردية المُخيَّلة ذات الروافد التناسية المتنوعة: أدب الرسائل، والأغاني الشعبية المغاربية، والأغاني العصرية الشرقية، أشعار العرب القدامى والمحدثين، كبنيات خطاب جزئية منسوجة بكثير من الحذق والفنية ضمن بنية خطابية كبرى هي النص الرحليّ الباذخ تخيلياً.

(عين وجناح) السَّفر الرامبوي للشاعر

الشعر... الرحلة الأبدية

لسببٍ ما لا يكتمل حد الشعر، بالنسبة إلى الكثيرين، إلا بوصفه معادلاً للمغامرة التي تستشرف المختلف، بل ومناكفة كل ما يبدو نمطياً ومألوفاً وآمناً. وقد لا تكون غلبة أفلاطون الشهيرة على الشعراء، الذين اجتروا على محاكاة الآلهة المقدسة، المثل الأعلى الذي يدعم هذا الافتراض. بل إن الشاعر الفرنسي المعروف آرثير رامبو (1854-1891) يصح أن يُتخذ نموذجاً أوفى لصعلكة الشعراء وتمردهم الذي لا ضفاف له، فصاحب (فصل في الجحيم) الذي كتب روائعه وهو دون العشرين من العمر، سينطلق في رحلات مختلفة إلى أفضية خطيرة تنوعت بين أوربا (السويد، هولندا، الدانمارك) وإفريقيا (الصومال، إثيوبيا..) والشرق الأوسط (اليمن خاصة)، متحولاً عن نظم الإشراقات الشعرية الأخاذة إلى ركوب قارب المغامرة الثمل الذي أفضى به إلى ممارسة تجارة البن كما فعل في اليمن، أو الوساطة في بيع السلاح في أثيوبيا أو حتى الانغمار في المشروع الكولونيالي باعتباره جندياً في الجيشين الفرنسي والهولندي. وإذا كان آرثير رامبو مسكوناً ببوهيميته المفعمة بفائض الرفض والتمرد، فإن شاعراً ألمانياً مثل بيتر بول زاهل سيعيش تجربة السجن لمدة خمسة عشر عاماً في سجون ألمانيا الغربية مدفوعاً بأيديولوجيته اليسارية التي أدت به إلى حمل السلاح وإصابة شرطي أراد اعتقاله برصاصات غاضبة دفاعاً عن حريته المشروعة¹.

1 عن بيتر بول زاهل، يمكن العودة إلى بورترية خاص عن الشاعر الألماني عنوانه: بيتر بول زاهل: التهمة فائق الحماسة لنعمة اسمها الحرية، ضمن كتاب (مضائق شعرية) لبنعيسى بوحالة، منشورات بيت الشعر في المغرب، ط1، الدار البيضاء، 2013، ص195.

من هذا الضوء يبدو أن الشعراء مشغوفون برفع اللآءات الغاضبة، فهم لا يأنسون لفضاء واحد مثلما لا يحفلون بماهية يتيمة، وإن الشاعر العماني محمد الحارثي أحد الشعراء الجوالين القلائل، بله الرامبويين الذين اتخذوا من المغامرة عقيدة راسخة ومن التنقل وسيلة لإرواء الروح العطشى لحيوات يطبعها التنوع الخلاق. ولهذا السبب كان دخول مغامرة الرحلة طريقه المفتوح لحياة أكبر قدر متاح من تلك الحيات ومشاركتها قراءه عبر فن (السرد) الذي لا يبدو بعيداً عن فن (الشعر)، ولقد ألمح عبدالفتاح كليطو إلى العلاقة السحرية بينهما في مقدمة كتابه (الأدب والغربة) حيث يؤكد أن السرد يقوم على انتقال البطل والقارئ من فضاءه الخاص إلى آخر غريب عنه، تماماً كما القصيدة التي "تحمك قراءتها إلى فضاء لغوي مخالف لفضائك اليومي"¹، وهذا يعني أن كلا الفنين يشتركان في إحداث الدهشة عبر الترحل المادي والرمزي للأشخاص والأفكار وحتى البنيات اللسانية، وليس الانتقال ذا المقصد التغريبي هو ما يجمع السرد بالشعر، بل إن كليهما لا يخلوان من الصدور عن "رؤيا" تختزل خبرات روحية أو سيكولوجية أو وجودية، وإذ تكون هذه الرؤيا مكتنزة في البنيات المخاتلة للنصوص الشعرية فإنها في الخطاب السردى تكون أظهر وأوضح بسبب ما تتيحه خطية السرد من إمكانيات البوح التفصيلي، والرحلة إحدى أشكال السرد التي تسعف في الإعراب عن هذه الرؤيا؛ لأنها تمتحن علاقة الذات بالمكان وبالأشخاص مما ينفرز عن تداعٍ ثر للأفكار والرؤى مادام الامتحان يترجم، في العمق، علاقة حميمة وواقعية، بمعنى غير متخيلة، مع هذا الفضاء.

إننا، إذن، سنكون إزاء قراءة تجربة سردية مفعمة برؤيا صاحبها، لكن ينبغي التنويه إلى أننا، أيضاً، نقرأ لشاعر يكتب سرداً، وهذا معناه أن مراسه الشعري بوصفه تجربة روحية ورؤياوية سيكون جزءاً من بنية هذا السرد الذي

1 عبدالفتاح، كليطو: الأدب والغربة، دار توبقال، ط3، الدار البيضاء، 2006، ص10.

لن يسلم من التداخل بين البنيتين، أي بنية السرد وبنية الشعر، إنْ تَضُمَّنَا حيث الشعر متلبساً لغة السرد أو استقلالاً حين تحلق القصيدة حرة عبر جناح التخيل، ومن ثَمَّ سيكون التبئير على هذه العلاقة جزءاً من فاعلية هذه القراءة مع محاولة استغوار رؤيا النص الرحلي تجاه الأنساق الثقافية التي يمتصها في طبقاته البعيدة أو تلك التي تأتي تصريحاً.

(عين وجناح).... أو عتبة السفر الرؤياوي

لنا أن نعتبر عتبة العنوان الذي انتخبه محمد الحارثي مدرج انطلاق الرحلات، بل وعلامة على الطريق التي يقترح على قرائه السفر عبرها، ولعل الملفوظين الشعريين "عين" و"جناح" يعلنان عن وسيلة العبور من هذه الطريق، فالعين الجارحة هي أداة في الإبصار والرؤية، ووظيفتها الفيسيولوجية هي التفاعل مع الضوء الصادر عن الأشياء، لكن هذا التفاعل يختلف من شخص لآخر ومن زاوية رؤية لأخرى، فلنأخذ جميعاً نرى الأشياء من الزاوية نفسها، لذلك تختلف وجهات نظرنا حول الأشياء بحسب الزاوية التي نتخذها وبحسب طبيعة تفاعل زاوية النظر مع شبكة ذهنية معقدة هي بمثابة براديغم مُوجّه يفضي إلى نوع معين من الأحكام. وفي سياقنا يبدو الشعر، بما هو رحلة لسانية وفكرية مسعاها حيازة الغريب والمختلف، هذا البراديغم الحاسم الذي نستطيع بوساطته تحديد زاوية النظر التي سيتخذها السارد، وسيسعفنا، كذلك، في الانتقال من الرؤية البصرية المادية للأشياء إلى الرؤيا بما هي ترجمة لخبرة روحية وفلسفية وجمالية للأشياء نفسها، إنها عملية انتقال بسيطة من عين الإنسان العادي إلى عين الشاعر، أي من الرؤية إلى الرؤيا، إلا أن ما يميز الشاعر، هنا، هو مزاجته بين تطريز المجاز وتركيب الرموز الشعرية وبين استسفاف فعل السرد الخلاق، ولا بد أن اختيار ملفوظ (جناح) معطوفاً على (عين)، هو محاولة ضمنية للإشارة إلى هذه التفاعل السحري بين الشعري

والسّردي؛ لأن الجناح فضلا عن كونه، في التحديد الفيسيولوجي والتقني، وسيلة في التحليق سواء تعلق الأمر بجناح الطائر أو الطائرة، فإنه في الاصطلاح الشعري يعني ما يبلغ درجات عالية من السفر التخيلي ومن تغريب الأشياء كما في توصيفنا لبعض النصوص الشعرية بأنها تقوم على خيال مَجَنِّح، إضافة إلى أننا نستعمل في حديثنا اليومي (السردى) تعابير من مثل: على جناح السفر، أي على أهبة السفر أو مستعدا للانطلاق في سفرة صوب مكان ما.

إن هذه الدلالات الأولية التي يعرب عنها العنوان هي دلالات قصدية يعيها محمد الحارثي الشاعر والسارد، إلا أنها تظل معاني ودلالات عامة تومئ إلى موضوع الكتاب غير أنها لا تفصح عن جنسه؛ لأن عنوانا شعريا كعين وجناح، يصلح أن يتخذ لأضمومة شعرية مثلما يمكن أن يكون عنوانا لرواية، لكن العنوان الفرعي (رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندلس والربع الخالي) يزيل لبس التحديد الإجناسي، متضافرا مع الإشارة الإشهارية التي وضعها الناشر في أعلى صفحة الغلاف (الكتاب الفائز بجائزة ابن بطوطة للأدب الجغرافي) واسم السلسلة التي صدر عنها الكتاب (سندباد الجديد)، فابن بطوطة والسندباد أيقونتان للرحلة، لكن العجيب الغريب، دائما، أن أحدهما رحالة تخيلي متضمن في كتاب الليالي والآخر واقعي ومرجعي من لحم ودم.

إن أول ما يلاحظه القارئ أن الأفضية التي يقترح الكتاب نقله إليها غير مستهلكة إعلاميا، لأن غالبيتها ينتمي إلى الهامش، وهو ما يعتبر إغراء إشهاريا يدفعه، أي القارئ، إلى محاولة استكشاف هذه العوالم التي تبدو "غريبة" بالنسبة إليه، وإن كانت متعة الاستكشاف هي ما يعني هذا القارئ تحديدا في سياق الاستهلاك الجمالي، فإن هدف القراءة الثقافية هو استكشاف الأنساق الثقافية المستحكمة في علاقة الهامش بالمركز وما ينجم عن هذه العلاقة من أسئلة ثقافية حاسمة كسؤال الهوية والعنف وتداعيات محاولات القسر والقهر

التي يمارسها المركز على الهامش، في تناغم مع محاولة ملامسة الخبرات الجمالية والروحية التي يحاول أن يعرضها محمد الحارثي في هذه الرحلات.

براديغم الشعر في محكي (عين وجناح)

إن الافتراض الذي أوحى لنا به عنوان (عين وجناح) والذي مفاده ترسخ بنية الشعر وتزاوجها، على نحو خلاق، مع بنية السرد في محكي السفر هو افتراض تتأكد صدقيته كلما توغلنا في متن هذا المحكي وقّعنا نظرنا تجاه نسقه الداخلي، ولعل أول ما يشد الانتباه هو حرص محمد الحارثي على تقديم كل رحلة من رحلاته بمقتبسة تكون، في الأغلب، عبارة عن مقاطع شعرية منتقاة بعناية، ومن تجليات هذه العناية انضواؤها، أي المقاطع، ضمن علاقة حيوية مع متن الرحلة أو بنيتها، فالرحلة الأولى (بين الأمريكيتين: صيف في الجزر العذراء) تتقدمها مقتبستان، الأولى مقطع شعري للشاعر العراقي المقيم في الولايات المتحدة الأمريكية (سركون بولص) جاء فيه (هنا بين الضحك والنحيب / والروك والبلوز والجاز / بينما الموت يجول في غابة الغرافيتي / حيث تقيم الفرائس احتفالاتها الليلية الصاخبة / ويلبس العبيد تيجان الملوك / يستأنف النيوترون السالب تحليقه / في كل مدار، ويكبر حجم المصيدة)¹، وهي تعكس الأجواء الأمريكية المفعممة بالمفارقات: الأنماط الموسيقية المختزلة لثورة السود على عنصرية الأمريكي الأبيض، إعداد الضحية لطقوس موتها، العلم بالكمائن المحدقة وتسليم الأعناق لها طوعاً، مزيج من الضحك والنحيب، السعادة والكدر، العبودية والحرية... أما المقتبسة الثانية فهي مقطع شعري للشاعر والكاتب المسرحي الكاريبي والحائز على جائزة نوبل للآداب (ديريك

1 محمد، الحارثي. عين وجناح: رحلات في الجزر العذراء، زنجبار، تايلند، فيتنام، الأندلس والربع الخالي. دار السويدي للنشر والتوزيع والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، سلسلة سندباد الجديد، ط1، 2004، ص13.

والكوت) تقول (أفتح الخريطة/ توجد هنا جزر أكثر من حبات فاصوليا/ في صفيحة معدنية، بمختلف الأحجام)، ولعله يقصد هنا جزر الكاريبي التي ينتمي إليها، بما فيها جزر الهند الغربية والجزر العذراء الواقعة بين أمريكا الشمالية وأمريكا اللاتينية، وهي وجهة الشاعر محمد الحارثي. مما يجعل اختيار المقتبستين أبعد ما يكون عن الاعتباطية والعفوية، وهو ما يعضده حديث الحارثي في نصه الرحلي الأول إلى أمريكا عن لقائه، رفقة صديقه سعيد، بالشاعر العراقي سركون بولص بنيويورك، والذي أخذهما في جولة "على أهم مقاهي جيل الستينيات الأمريكي الغاضب شعرا ورؤيا"¹، ناهينا التكامل القصدي بين دلالات المقتبستين نفسيهما، إذ الإشارة إلى فن الجاز في مقتبسة سركون بولص، وهو فن أفرو- أمريكي أبدعه زنوج أمريكا كنوع من الثورة على أناقة موسيقى البيض وانتظاميتها، يتواءم مع رؤيا والكوت الشعرية باعتباره أحد زنوج أمريكا، ولقد سبق لأمارتيا صن المفكر ذي الأصول الهندية أن أوماً إلى الانتماء الزنجي لديرِك والكوت، مورداً مقطعاً دالاً من قصيدته (صرخة بعيدة عن إفريقيا) التي تنكأ جرح المفارقة بين تأثير جذوره الإفريقية وولائه للغة الإنجليزية (أنا الذي لعنت. ... الضابط السكير للحكم البريطاني/ كيف أختار بين إفريقيا هذه.../ واللغة الإنجليزية التي أحبها/ أخون كليهما أم أعيد إليهما ما منحاني/ كيف أواجه هذا الذبح وأكون بارداً)².

إن الذبح الذي يعنيه والكوت كاد لظاه يصيب غالبية الأمريكيين السود الذين ذاقوا آلام الميز العنصري وأهواله، وقبل أن ينتخب الأمريكيون (أوباما) الأمريكي الأسود رئيساً لهم، كان مالكوم إيكس والسيدة روزا باركس

1 نفسه، ص30.

2 أمارتيا، صن. الهوية والعنف: وهم المصير الحتمي، ترجمة سحر توفيق، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ع352، يونيو 2008، ص50.

ومارتن لوثر كينج وغيرهم كثير قد ضحوا من أجل هذا الحق. لكن الجرح وإن برأ تبقى آثاره شاهدة عليه ومحفزة للذاكرة لاسترجاعه.

على خلاف مقطعي سركون بولص وديريك والكوت الشعريين اللذين يحيلان على التاريخ الكولونيالي والعنصري الأليم، فإن الرحلة إلى زنجبار (أو بر الزنج) كانت أكثر حميمية؛ لأن المنطقة، في الأصل، كانت تابعة للحكم العماني عبر السلاطين البوسعيديين قبل أن تطيح بهم ثورة 1964، وتصير الجزيرة تابعة لتنزانيا، ومنه كان سفر محمد الحارثي إليها هو استعادة روحية لحيز حميم من ذاكرته وطفولته التي كان فيها سماع اسم (زنجبار) معادلاً لدشاديس جديدة في العيد وقروش ماريا تيريزا، قبل أن تتحول الأمور بعد الثورة النفطية العمانية (ليعيد التاريخ نفسه مقلوبا هذه المرة. طائفة البوينغ من مسقط إلى زنجبار معادلاً هوائياً للسفينة الشراعية القادمة من زنجبار)¹. إن هذه العلاقة مع فضاء يحمل تاريخاً عمانياً كان لا بد من أن تواكبها القصيدة لتمنحها ملحا تحتاجه وتترجم ذبذباته عبر لغة الروح التي كانت قصيدة بدون عنوان تلخص، بلغة جميلة، حكايات الشيخ علي الشيقة التي يحكيها، مع كل فنجان قهوة، لكل رواد مقهاه منذ ما يزيد عن ربع قرن. رحلته من عدن إلى مسقط، عمله طباًخاً في سفن الإنجليز ثم كاتباً في ديوان الألمان الشرقيين بعد الثورة.... إن القصيدة تحاول أن تنقل إحساس المتعة التي تملكها محمد الحارثي بعد سماعه لقصص الشيخ علي لكنها، حتماً، متعة ناجمة عن الإحساس بالانتماء المشترك؛ لأن الشيخ علي زنجباري من أصل عُمانى وهم صاروا أقلية بعد الثورة. ولقد كان أشد ما يعني محمد الحارثي البحث عن قبر الشاعر الزنجباري/ العماني الكلاسيكي أبي مسلم البهلاني (1860-1920)، لكنه لم يعثر عليه ولم يجد أحداً يدلّه عليه مما أصابه بخيبة أمل كبيرة.

1 نفسه، ص 35.

إن الحميمية التي اهتزت لها مشاعر محمد الحارثي وهو في زنجبار، امتدت في مكان آخر يكاد العرب والمسلمون جميعهم يتحسرون على فقدانه، وهو جنة الأندلس المضاءة، ولعل أقسى المفارقات أن أول محاولة لزيارتها انطلاقا من التراب المغربي سنة 1994، جعلت محمد الحارثي يتعرض لاعتداء قوامه ضربتان إحداهما في الجبهة والأخرى في الرأس من شرطة الحدود الإسبانية التي ظنته مهاجرا سريا، لكن لأن الفضاء حميم جداً، وعربي إسلامي جداً، فإن محمد الحارثي سيعاود زيارته سنة بعد الحادث على متن سفينة (ابن بطوطة)، ويا لدلالة اسمها الذي صار أيقونة مغربية لربما كانت دافع الحارثي لرحلاته المتعددة في العالم، والتي ظل الشعر يحفها بجناحيه الوارفين، فما بالك لو كان تسكن المكان الآن روحا ابن زيدون وولادة اللذين كانت أشعارهما تدفئان وجوده خلال مقامه في بنسيون المنصور بقرطبة، ولادة في كل مكان هناك (لكنما ولادة في القصر / والأهلون في الممشى إلى غرناطة.. / والورد في النهرين / والجسر المرفرف في تعايش الكوى / عصفورة طارت بغصن القلب)¹.

وليست العلاقة الحميمة بالفضاء، وحدها، ما حفز محمد الحارثي على الاستنجاد بالشعر، بل كانت الطبيعة وبساطة الناس عاملين إضافيين لترشح القصيدة وتنغرس في الصدر كنصل عشقي وهي الحال في تايلند، ولعل المقتبسة الشعرية للشاعر التيلاندي (إنجكارن) التي تقدمت الرحلة إلى هذه الدولة الآسيوية تلخص مرمى الرحلة وهدفها (ألف السماء / كي أقي نفسي وطأة القمر / وأكل النجوم مساء / علّها تحل محل الأرز)²، هذه قطعة رومانسية فريدة، لاشك، انفجرت من إحدى عيون الطبيعة التي تحف بالفضاء الذي ينتمي إليه الشاعر، وهو الفضاء الذي قال عنه محمد الحارثي "متخيل فيزيقي يفقهه الألمان والإسكندناف والفرنسيون هناك، وأحيانا بعض

1 نفسه، ص 151.

2 نفسه، ص 75.

الأمريكيين الذين أتت بهم الصدفة إلى جزيرة الأحلام (يقصد جزيرة ساموي)¹. وقرب جزيرة ساموي وبالضبط في أختها الصغرى (كو بنغان) حيث تقام سهرة محفل القمر full Moon party أثناء اكتماله، أي القمر، بدأت أولى بوادر قصيدة (قميص الضاد) قبل أن يتمها محمد الحارثي في مساء اليوم ذاته وهذا مقطع منها (وها هما/ في وردة ابتسامتين/ تحت شمسية الظهيرة/ يمسخان بقايا العسل بمنشفة/ كثة الوبر كقصيدة هايكو، كقصيدة/ هايكو على حافة المسبح/ تنسى كاتبها المغمور...) ². ولا شك أن ثيمة القصيدة مستوحاة، بقوة، من الجو الهادئ نهارا والصاخب بسبب الحفلات التي تقام ليلاً. إنه سحر الفضاء الذي يلهم روح الشاعر ويستفز قريحته لتشتعل شعرا، ولم يعكر صفو هذا السحر غير سماعه لخبرين محزين بالنسبة إلى شاعر عاشق: وفاة الليدي ديانا والشاعر نزار قباني، فلكان الشعر والعشق متلازمان وهو، أي الحارثي، في هذا الفضاء حتى لو تعلق الأمر بالفقدان الأقصى.

وإن الشعر لم يكن في كل الرحلات مترجما روحيا لحالات الفقد في رحلات محمد الحارثي، لكنه، أيضاً، كان جرعة أمل ترتاح لها الروح، خاصة لو واجهت فضاء عاتيا كرمال الربع الخالي المتحركة بعمان، والتي انغرزت فيها سيارة كانت تقله ورفاقه، وفي تلك الحمأة حيث مشاعر الخوف ورهبة الاضطراب كانت القريحة تشير على الشاعر بوجود مَصَافَة في مكان ما تبشر بالنجاة القريبة (في النقطة الفاصلة بين أن تموت بأعجوبة/ وتحييا في " أم السميم" ورمالها المتحركة بأعجوبتين حاملا في كفك بالماء، في كفك الأخرى بثلاثة أرباع الدنيا، إن نجوت بدشداشة- راية في عين صقر مقامر بزينة الحياة...) ³. فالشعر هنا يكاد يعادل الحياة وهي مهددة في صحراء مخيفة كان عبورها مغامرة كبرى وإنجازا غير مسبوق حين قام به برترام توماس عام 1931، وبعده

1 نفسه، ص 77.

2 نفسه، ص 84.

3 نفسه، ص 178.

بسنة واحدة الرحالة جون فيليبى وإن كان " الرحالة البريطاني ألفريد ثسيجر هو الوحيد الذي استطاع اجتياز تلك البيداء بشاعرية وحب قل نظيرهما"¹. ولنلامس في هذا التوصيف الذي يرمي إلى المفاضلة حضورَ الشعر أيضاً، إذ هو المحفز الأقوى والعامل الحاسم في انتخاب مكان السفر وهو الطريق التي تفضي إلى الخلاص.

استناداً إلى كل هذه المعطيات فإن الشعر، يقينا، هو براديجم الرحلات وموجهها الأول، الشعر بمعناه الرامبوي الذي ينشد حيازة المختلف مهما كان بعيدا ومجهولا أو حتى خطرا، إن الرغبة في اكتشاف الغريب هي ما يعنيه في المقام الأول، ولقد كانت لروح الشعر الأثر البالغ على اللغة التي كتبت بها الرحلات، إذ التوصيف الملائم هو القول إنها لغة شعرية تترجم العلاقة الحميمة مع الفضاء، يقول عن زنجبار (هذه زنجبار عذبة ومالحة، ما عليك هو أن تفهمها قليلا، كل ما عليك هو أن تكون زنجباريا، وأن تضحك عندما تبكي وتبكي عندما تضحك. هكذا تقول الحكمة القديمة)²، اللغة، هنا، رشيقة خليقة بشاعر وبلحظة فارقة تنبئ عن حكمة هي مزيج من خبرة نفسية ومن فهم للتاريخ ومن عاطفة لا تني عن التدفق. وفي تايلند قال محمد الحارثي عن طبيعة جزيرة ساموي احتفاء بطبيعتها/ متخيلها الفيزيقي (هذه القهوة سوداء إلى ما لا نهاية في الفنجان، وهذا البحر أزرق ملء عينيك، أزرق في القصيدة النائمة وفي الصورة الفوتوغرافية، تلك التي التقطتها عارية منتصف الليل)³. إن الانزياحات القوية في هذا المقطع لا تترك مجالا للشك في أننا أما رحلات يحكمها سلطان الشعر بهيبته وبوسمه الأخاذ.

الرحلات بين الهامش والمركز

1 نفسه، ص 161.

2 نفسه، ص 49.

3 نفسه، ص 78.

لا شك أن هناك موقفا ثقافيا ينفرز عن كل تلك الرحلات التي قام بها محمد الحارثي إلى أفضية تنتمي إلى قارات مختلفة، ولأن الاختيار موقف في حد ذاته، فإن الرحالة /الشاعر اتجه إلى الجزر العذراء بالكاربيي بدل أن يستقر في مدينة عالمية ومألوفة كنيويورك أو واشنطن وقصد الأندلس بدلا من باريس ومدريد، انتصاراً منه للهامش الذي هو أقرب إلى روح الشاعر ومرجعيته، بل ويتقاسم معه تاريخ المعاناة والآلام نفسه، لذلك يحكي الحارثي في رحلته إلى الجزر العذراء عما حدث لرفيقه الطالب الأمريكي الأبيض (جون) أثناء سفرهما من جزيرة (سانت طوماس) إلى جزيرة (توروتولا)* حينما تلقى صفة على قفاه من مواطن كاريبي أسود لأنه وقف في طابور خاص بالسود، ورأى الحارثي أن تلك الصفة هي (استفزاز عنصري مضاد لتاريخ البيض)¹، وفي مقابل هذا التشدد مع البيض كان التسامح يطبع علاقة السود مع المنتمين إلى بلدان مغبونة، وهو ما حدث مع الحارثي نفسه الذي رافق فتاة أمريكية سوداء إلى منزل عائلتها ثم إلى السينما، وحين أقفل عائداً في منتصف الليل من أحد الشوارع التي يسكنها السود أوقفهما زعيم عصابة أمريكية تحترف بيع الكوكايين محاولاً أن يجبرهما على شراء بضاعته حتى يخلي سبيلهما قبل أن ينقذهما ادعاؤه، أي الحارثي، أنه من فلسطين، وهي علامة إنسانية كافية ليستحضر الزعيم أيقونات العالم الثالث ياسر عرفات ونيلسون مانديلا، فيوصي بهما أحد أتباعه خيراً ليحميهما حتى يصلا إلى مبتغاهما. لقد كان الانتماء إلى الهامش بما هو فضاء عانى من القهر العنصري أو الكولونيالي سبيلاً للتسامح في

* جزيرة توروتولا تابعة للحكم البريطاني وجزيرة سانت طوماس تابعة للحكم الأمريكي، وكلاهما من الجزر العذراء، وسكانهما سود البشرة ويسمون West indies أو الهنود الغربيين، ويحكي الحارثي أنه تعرف على أحدهم فرفع شارة نيلسون مانديلا وياسر عرفات (عين وجناح) ص 17.

1 محمد، الحارثي: عين وجناح، مرجع المذكور، ص 22.

السلوك الذي يصير أكثر حميمية ويتخلى المنتمون إليه عن العدوانية التي تتغذى على تاريخ من القهر الذي مارسه المركز وتفنن فيه.

وفي المركز كثير من مظاهر امتهان كرامة الإنسان كلما اضطر مسافر للمرور عبر مطاراته، وهو ما سجله الحارثي أثناء سفره إلى أمريكا مروراً بمطار لندن (في لندن لم يترك الطاقم الأرضي لشركة الطيران "يو-تي-أي" سؤالاً على وجه الأرض لم يقذفوه في وجهي)¹. ولقد ذكرنا، أعلاه، تلك الضربة التي تلقاها الحارثي من شرطة الحدود الإسبانية أثناء رغبته في زيارة الأندلس ظناً منها أنه مهاجر سري. وهي سلوكات إما تحركها عنصرية راسخة تجاه العربي أو الأسود، أو الخوف المُرّضي من الإرهاب العالمي لدى حكام الدول الكولونيالية سابقاً. وهذه السلوكات التي تطبع المركز لا تجدها لدى الهامش المُطمئن إلى صفاء تاريخه وسريته ويعرف أنه أبعد أن يكون مطلوباً في رد فعل انتقامي. وهو ما لامسه الحارثي في زيارته لجزيرة كو- ساموي بتايلاند حيث سلاسة الاستقبال وبساطته بعيداً عن استنزاف كرامة الإنسان بمطارات نيويورك ولندن. وهذا يعني أن الحارثي يرى أن في الهامش متسعاً للمحبة والحياة مع التحرر من لعنة التقنية والسلوكات المعقدة والمحسوبة التي تفرغ الإنسانية من معانيها وتسجنها في مجموعة من الإطارات والتحديدات الضيقة التي تنظر بعين الشك لكل مختلف و(غريب). إذ الاختلاف، في هذه الحال، هو صنو الخطر ومدعاة للحذر والمراقبة، بدل أن يكون شيئاً ضرورياً لتحرر الحياة من نمطيتها القاتلة.

والهامش برغم طيبة أهله، في الأغلب، فإنه يواجه الاستغلال حين يكون ضحية الفقر والفاقة والوهن، ولقد أشار الحارثي، في غير ما موضع من رحلاته، إلى ما تتعرض له النساء الإفريقيات من استغلال جنسي من قبل السياح الأوروبيين خاصاً بالذكر منطقة ممباسا بكينيا، وحكى قصة تلك الأم الأرملة الفيتنامية التي عرضت عليه مداعبة ابنتها سطحياً مقابل حفنة من

1 نفسه، ص 14.

الدولارات، وهو ما تعفف الشاعر عنه. فالهامش، هنا، يعاني من غبن مزدوج: ضحك الحياة وقسوة متطلباتها وتسلط حكامه وتجبرهم الذين ينخرهم الفساد وتحركهم آلة قمع كل مثقف ثوري ومتنور كما حدث مع صاحب ذلك المطعم الذي اضطهدته السلطة والتقاء الحارثي في فييتام قبل أن يريه مخبأه السري الذي يضم أحجاراً من ثقافات مختلفة يخفيها عن الكل.

يرصد، إذن، محكي (عين وجناح) علاقة المركز بالهامش، لكن لا ينبغي أن نفهم من ذلك أن مفهوم المركز هنا يعني أوروبا وأمريكا في جانبهما الرسمي والإداري الموصوم سلباً في الغالب أثناء تعامله مع الآخرين خاصة مع ذوي الأصول الإفريقية والعربية، ولكن أيضاً الإنساني في هذا المركز الذي يضطلع به أفراد مختلفون، ولقد أشاد الحارثي بأستاذه الأمريكي فيليكس المكون في مجال علوم البحار الذي "كان مرحاً وودوداً ومتحرراً من الكرافة والبدلة التي يتخذها الدكتور الجامعي سبيلاً للهيبة"¹. ولا شك أن هذه المقارنة، دون تعميمها، تضع اليد على الإعاقة التي تعرفها العلاقة بين الأستاذ والطالب في المدارس والجامعات العربية، والمحكومة، في الغالب، بعلاقة رأسية، يحددها الأستاذ، غالباً، ليضمن مسافات آمنة مع طلابه عبر الإكسسوارات وحتى القمع الذي يقتل الإبداع. وفي نيويورك الأيقونة الاقتصادية العالمية الجبارة ورمز الرأسمالية الأمريكية يمكن أن تجد سحنات وأعراق وثقافات مختلفة، مما يجعلها مدينة عالمية تؤسس للألفة حين تجمع بين الثقافات والهويات المنصهرة فيها دون إجبرها أحد على التخلي عن أصولها. وهي الألفة التي تجعل عربياً مثل محمد الحارثي يجد، بسهولة، كثيراً من المشتركين معه في الدم العرقي والإبداعي.

1 عين وجناح، ص 19.

خاتمة

لا يخلو محكي (عين وجناح) من متعة أكيدة، فالرحلات تتسرب إلى الروح والقلب معاً، لكنها، أيضاً، تنماز بإفصاحها الثقافي المقترن بوعي كاتبها الحاد بأنه يكتب لقارئ تعنيه معرفة التجاذبات والصراعات بين المركز والهامش، تلمسُ الحالات الإنسانية التي قد تشبهه برغم البعد المكاني والزمني، وإضاءة غموض بعض الأحداث التاريخية... ملثما يعنيه، أي القارئ، كذلك أن يرى بعين الشاعر هذا الكون المجبول على الخسارة والدمار، مستمتعاً، مثلاً، بقصيدة الضاد، بالطبيعة التايلاندية، بسهرة محفل القمر، ولربما متضوعاً عبق قصائد ولادة وزيدون بقرطبة..، أي إن الرحلات جميعها هي ائتلاف ساحر بين رؤية وجودية وثقافية وبين إمتاع يمتح من روح محمد الحارثي الشاعر الرامبوي الجوّال الذي لا يني من السفر الأنيق والفوضوي معاً.

محتويات الكتاب

إطار حوار.....	7
القسم الأول: تجديد البنيات والوعي في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً.....	15
بنية العالم الهشة في (عزف منفرد على إيقاع البتر).....	17
البنيات المخاتلة في "اعتقال الغابة في زجاجة".....	25
"سيمفونية النوارس" سحرانية المكان والذاكرة.....	35
"سرقاات صغيرة" نزعة التدمير عند الإنسان المعاصر.....	41
(لياليّ على الرّصيف) لمحمد آل فاضل الوعي بمفارقات العالم والكتابة.....	49
القسم الثاني: المتخيل الملتبس ومخاتلات الهامش.....	57
(كان وأخواتها) لعبد القادر الشاوي من قيد البنيات إلى حرية الذات.....	59
بنية التناص وشعرية السرد في رواية (سوق النساء).....	67
(التباس المتخيل في (امرأة النسيان).....	73
التخيل المرگّب في رواية (نوميديا).....	79
"زاوية العميان" السيرة التخيلية للهامش.....	87
رواية (نيران شقيقة) امتحان السلطة والهامش.....	93
رواية (إصرار) رحلة في أعطاب الروح.....	99
القسم الثالث: قضايا ثقافيّة في الروايات المعاصرة.....	107
رواية "المُلْهِمات" تفكيك نسوي لنسق الفحولة.....	109
الهوية المنشطرة وأشكال النسق الاستعاري في (ساق البامبو).....	123
(تغريبة العبدى) رواية مفهومية بفائض التاريخ.....	133

139	(القوس والفراشة) شعرنة الأم والفضاء
147	(في الهنا) لطالب الرفاعي نقد بنية الخطاب وسلطة المؤسسة.....
157	(دوائر الساحل) لمحمد غرناط أحلام المثقف الانهزامي
163	القسم الرابع: تجديد الأنساق الفنية في محكيّ السّفر.....
165	(كتاب الأيام) مركزية التخيلي في محكي السفر
175	(عين وجناح) السّفر الرامبوي للشاعر.....
188	خاتمة
189	محتويات الكتاب.....

عبدالرزاق المصباحي

- باحث وكاتب مغربي.
- أستاذ مكون في المركز الجهوي لمهن التربية والتكوين.
- يعد دكتوراه في موضوع النقد الثقافي.
- حاصل على شهادة التبريز في اللغة والآداب العربية.
- حاصل على شهادة الماستر المتخصص في المناهج اللغوية والأدبية لتدريس اللغة العربية من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس سنة.
- حاصل على شهادة الأهلية التربوية (الأستاذية) لتدريس اللغة العربية بالثانوي التأهيلي من المدرسة العليا للأساتذة بمكناس.
- حاصل على دبلوم المركز التربوي الجهوي بمراكش (الأستاذية بالثانوي الإعدادي).
- صدر للكاتب (النقد الثقافي: من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية)، عن دار الرحاب الحديثة، لبنان، 2014.
- وبالاشتراك:
 - (مدارج الهوى: دراسات وشهادات)، منشورات الديوان، ط1، آسفي- المغرب 2007.
 - (الكلم والضوء وما إليهما)، منشورات جمعية محترف الكتابة، فاس- المغرب ط1، 2012.
 - (الرواية والسفر: تقاطعات التخيلي والتسجيلي)، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب ابن مسيك، الدار البيضاء، المغرب 2015.
- نشر دراساته وبحوثه في عدد من المجلات والجرائد والملاحق الثقافية المغربية والعربية.
- شارك في عدد من الندوات العلمية واللقاءات الثقافية والتربوية.

شعرية السرد، تذويت الكتابة، مركزية الهامش

شعريةُ السرد، تذويت الكتابة، مركزيةُ الهامش
كُتبت القراءات التي يتضمنها هذا الكتاب في
مراحل زمنية متفرقة تصل إلى سنوات أحيانا.
ولم يكن في نيتي أن أجمعها في كتاب واحد،
إلا حين تبين لي أنها تؤدي غايتين اثنتين:
الأولى محاولة استغوار الأنساق السردية
المخاتلة في الأعمال السردية المقاربة،



والثانية أن هذه القراءات تجمع بين الكتابة عن أعمال حظيت وأصحابها
باهتمام إعلامي لافت، وأخرى لكتاب شباب وكهول لم تنل أعمالهم هذا
الحظ بالرغم مما قد تكتنزه من عمق وتجديد فنيين.
وهذه القراءات إذ تأمل أن تتوفق في هذا المسعى فلا بد من التأكيد أنها،
أيضاً، تملأ جانباً روحياً لدى كاتبها، لكونها توثيقاً لعلاقة حميمة جمعتني بهذه
النصوص التي سكنت، ولا تزال، النفس والروح معاً.

ISBN 978-9953-594-68-2



9 789953 594682

مؤسسة الخراب والحدائق
للطباعة والنشر والتوزيع



تليفون: 3 359788 00961 فاكس: 7 241032 00961

ص.ب. 11/3847 بيروت - لبنان

alrihabpub@terra.net.lb

ahmad.fawaz@live.com